

Lauri Korkeaniemi

# SÄÄNNÖT IHMEELLISELLE

Säännönmukainen magia fantasian lajipiirteenä Christopher  
Paolinin *Perillinen*-fantasiasarjassa

# TIIVISTELMÄ

Lauri Korkeaniemi: Säännöt Ihmeelliselle. Säännönmukainen magia fantasian lajipiirteenä Christopher Paolinin *Perillinen*-fantasiasarjassa  
Pro Gradu -tutkielma  
Tampereen yliopisto  
Kirjallisuustieteen maisteriohjelma  
Maaliskuu 2023

---

Tutkielmassa tarkastelen säännönmukaista magiaa Christopher Paolinin *Perillinen*-fantasiasarjassa (*The Inheritance Cycle*). Sarjan teokset edustavat tyypillistä fantasian lajityyppiä, ja niissä esiintyvän magian kuvataan toimivan tiettyjen, selkeästi ilmaistujen sääntöjen mukaisesti. Tarkastelen, kuinka tällainen säännönmukaisesti esitetty magia sopii fantasian lajityyppiin usein yhdistettyihin piirteisiin ja mikä vaikutus sääntöjen asettamisella magialle on teoksen tarinaan ja sen kuvaaman maailman tulkintaan. Rajaan myös fantasian lajityyppiin yhdistettyjä piirteitä verrattuna spekulatiivisen fiktion lajityyppeihin, kuten tieteisfiktioon ja kauhuun, sekä satuihin.

Tutkielmani lähtökohtana on tuoda esille, kuinka magialle asetettuja sääntöjä on joskus mielletty fantasian lajityyppiin sopimattomiksi ja kuinka johdonmukaisuus yhdistetään tieteisfiktion lajipiirteeksi. Fantasiaa määrittävänä piirteenä pidetään usein mahdottomien tapahtumien kuvaamista. Tämä mahdoton piirre ilmenee usein magiana, ja sen selittämisen tai säännönmukaisen kuvaamisen on joskus katsottu tekevän fantasiaan kuuluvasta tarinasta yksinkertaisemman ja siten alempiarvoisen. Tutkielmassani tuon esille, kuinka säännönmukaisuus ja siten johdonmukaisuus on aiemmassa fantasiatutkimuksessa tunnistettu selkeäksi osaksi fantasiaa ja sen maailmanrakentamista. Samoin käsittelen tapoja tarkastella magialle asetettuja sääntöjä. Erityisesti haluan tuoda kirjailija Brandon Sandersonin esittämät käsitteet erilaisille magian järjestelmille fantasiakeskustelun ja -tutkimuksen käyttöön.

Tutkielmani johtopäätöksenä osoitan, että sääntöjen kautta kuvattu magia on osa fantasiaa, ilman että se vähentäisi teoksen paikkaa osana fantasian lajityyppiä. Fantasiateoksen sekundaarinen maailma pyritään usein esittämään lukijalle kokonaisena ja elävänä maailmana, joka seuraa omia sisäisiä lakejaan. Koska magia on yksi osa sekundaarimaailmaa, myös se tulee tällöin esittää johdonmukaisena, joko tiettyjen sääntöjen tai mahdollisten rajoitusten kautta. Ilman sääntöjä magialle hahmot voisivat ratkaista minkä tahansa ongelman sen avulla, ja tällöin tarinan jännitys vähenisi merkittävästi. Säännönmukainen magia sen sijaan pakottaa päähenkilöitä hyödyntämään magiaa älykkäästi, ja lukijan ollessa yhtä lailla tietoinen näistä säännöistä hän voi varmistaa, että hahmot noudattavat niitä halki teoksen. Tällä on merkittävä rooli *Perillinen*-sarjan lopputaistelussa, jolloin magia noudattaa aiemmin sille asetettuja sääntöjä, mutta niitä sovelletaan yllättävällä tavalla. Magialle asetetut säännöt ja lukijan tuntemus niistä mahdollistavat tarinan käännekohtatavalla, joka ei kenties olisi yhtä merkittävä ilman säännönmukaista magiaa.

Avainsanat: fantasia, magia, sekundaarimaailma, genre, lajityyppi, Christopher Paolini, *Perillinen*, Brandon Sanderson

Tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck –ohjelmalla.

## Sisällys

<b>1</b>	<b>Johdanto</b>	<b>1</b>
1.1	Tutkimuksen lähtökohdat	1
1.2	Kohdeteosten esittely	3
1.3	Tutkielman rakenne	5
<b>2</b>	<b>Fantasian lajityyppi</b>	<b>7</b>
2.1	Kirjallisuuden lajiteoria	7
2.2	Spekulatiivinen fiktio	12
2.3	Satua vai fantasiaa?	17
2.4	Fantasian lajipiirteitä	22
<b>3</b>	<b>Sekundaarimaailma ja magia fantasian lajipiirteinä</b>	<b>28</b>
3.1	Mahdollisten maailmojen teoria	28
3.2	Sekundaarinen, vaihtoehtoinen vai toisenlainen maailma?	31
3.3	Uskottavasti kuvattu fantasian maailma	34
3.4	Sekundaarisen maailman magia	39
<b>4</b>	<b><i>Perillinen</i>-sarjan magia fantasian lajipiirteinä</b>	<b>46</b>
4.1	Alagaësia fantasian tyypillisenä maailmana	46
4.2	Magian järjestelmä ja sen säännöt	51
4.3	Magian merkitys teoksissa	54
<b>5</b>	<b>Lopuksi</b>	<b>60</b>
	<b>Lähteet</b>	<b>64</b>

# 1 Johdanto

## 1.1 Tutkimuksen lähtökohdat

Tutkielmassani tarkastelen sääntöjen asettamista fantasiakirjallisuudessa esiintyvälle magialle ja sille, miten tällaiset säännöt sopivat fantasian lajityyppiin. Vertailen lyhyesti fantasiaa ja sille läheisiä lajityyppejä kuten tieteisfiktiota, kauhua ja satua, ja määrittelen tarkemmin sekundaarisen maailman fantasian piirteitä. Tuon myös esille, millä tavoin magian säännöt tulevat esille teoksen kerronnassa, minkälaisia magian järjestelmiä ne voivat muodostaa, ja minkälainen merkitys näillä säännöillä on tarinan kannalta. Tarkasteluni kohteena ovat Christopher Paolinin vuosien 2003 ja 2011 välillä ilmestynyt, neljästä teoksesta koostuva *Perillinen*-fantasiasarja (*The Inheritance Cycle*).

Fantasian lajityyppiä ja sille olennaiseksi katsottua magiaa tai vastaavaa ihmeellistä<sup>1</sup> piirrettä on tutkittu paljon, ja sen säännönmukaisuuden puolesta onkin esitetty näkemyksiä useiden tutkijoiden toimesta. Yleisessä keskustelussa mielipide fantasiasta lajityyppinä ja sille ominaiseksi katsotuista piirteistä perustuu kuitenkin edelleen vahvasti hyvin perinteisiin näkemyksiin, joiden perustana ovat J.R.R. Tolkienin teokset. Hänen vaikutustaan fantasian lajityyppiin ja sen määrittelyyn ei voida väheksyä, mutta samaan aikaan Tolkienin teokset ovat edelleen esikuva, jonka kautta koko lajityyppiä on usein tarkasteltu ja määritelty. Tolkienia seuraten tyypillisenä fantasiana nähdään ihmeellinen maailma, jota asustavat ihmisten rinnalla lukuiset muut lajit, ja jossa ilmenee selittämätöntä ja salaperäistä magiaa. Huomattavaa on, ettei Tolkien asettanut tarkkoja ja tiukkoja sääntöjä teoksissaan esiintyville ihmeellisille tapahtumille. Tästä huolimatta fantastisen maailman säännönmukaisuus on usein esille nostettu piirre fantasiantutkimuksessa (esim. Nikolajeva 1988). Tieteisfiktiota ja fantasiaa on usein käsitelty toistensa vastakohtana, ja näitä kahta lajityyppiä erottavana tekijänä on nähty teoksen epätavallisen elementin selittäminen tai selittämättä jättäminen (Korpua 2021, 29).

---

<sup>1</sup> Tulen käyttämään termejä ”fantastinen” ja ”ihmeellinen” samassa merkityksessä tutkielmani aikana, viitatessani fantasiassa esiintyvään, lukijan arkitodellisuuden näkökulmasta mahdottomaan piirteeseen tai ilmiöön kuten magiaan. Tällöin poikkean tietoisesti Tzvetan Todorovin tunnetuista määritelmistä oudolle (*uncanny*), fantastiselle (*fantastic*) ja ihmeelliselle (*marvelous*). Todorovin näkemyksen mukaan fantastinen rakentuu epävarmuudesta tavanomaisten ja yliluonnollisen selityksen välillä. Ihmeellisen puolestaan tarkoittaa tilannetta, jossa yliluonnollinen on varmistunut tapahtumien syyksi. (Todorov 1975, 25.)

Tieteelliset tosiasiat ja teoriat ovat osa tieteisfiktiota, kun taas yliluonnollinen kuuluu fantasiaan (Sisättö 2004, 9). Koska fantasia ei kuvaa todellista, sitä on joskus syytetty jopa valheellisuudesta (Korpua, Hirsjärvi, Kovala & Välisalo 2021, 10). Fantasiaan yhdistetään usein mennyt aika ja siihen kuuluvat tarut, kun taas tieteisfiktioon mielletään kuuluvaksi tulevaisuuden teknologia (Roine 2021, 190). Lukuisten tutkijoiden näkemys on, että fantasia käsittelee mahdotonta ja tieteisfiktio puolestaan epätodennäköistä mutta mahdollista (James & Mendlesohn 2012, 1). Esimerkiksi John Clute ja John Grant toteavat, että järkeistetty eli säännönmukaisena esitetty fantastinen voi tuottaa heidän sanojensa mukaan ”pinnallisia tai yksinkertaisia fantasioita” (1997, 616–617). Johdonmukaisuus ja tieteellinen tarkkuus näyttäisivät siis yhdistyvän juuri tieteisfiktioon, fantasian sisältäessä salaperäistä ja määrittelemätöntä. Haluan tutkielmani kautta tuoda esille, ettei säännönmukaisuus ole vastakohta fantasialle, vaan olennainen osa sitä.

Yhtenä merkittävänä lähtökohtana tutkielmani aiheelle on kirjailija Brandon Sandersonin esittämät määritelmät erilaisista fantasiassa esiintyvistä magian järjestelmistä, sekä hänen kokemuksensa magian säännönmukaisuuteen liittyvästä keskustelusta. Sanderson on henkilökohtaisesti ollut osana kirjailijoista koostuvaa keskustelupaneelia, jossa hänen näkemyksensä sääntöjen tarpeellisuudesta magian kohdalla sai osakseen voimakasta vastustusta muiden puhujien puolelta. Paneelin muut jäsenet ilmaisivat, että fantasia menettää sääntöjen kautta ihmeellisen luontonsa, ja että säännöt vain rajoittaisivat kirjoittajan mielikuvitusta. (Sanderson 2007.) Sanderson on esseillään tarkastellut fantasian magiaa tällaisen keskustelun edistämiseksi, ja tarjonnut tarkentavia termejä sitä varten. Haluan oman tutkielmani kautta edistää tätä keskustelua, ja nostaa esille fantasian lajityyppiin liittyviä näkemyksiä, erityisesti niitä, jotka liittyvät magiaan.

Omasta näkökulmastani katson juuri magian olevan yksi tärkeimmistä fantasiaa määrittävistä piirteistä. Toisin kuin tieteisfiktiossa, magia ei ole suoranaisesti selitettävissä tieteellisesti, vaan sen taustalla on jokin tuntematon tai arkikokemustemme näkökulmasta mahdottomaksi katsottu tekijä. Samaan aikaan magian säännönmukaisuus ei ole mielestäni fantasiaa vähentävä tekijä, vaan päinvastoin se tarjoaa mahdollisuuksia, jotka voivat vahvistaa teoksen kerrontaa ja teemoja. Yhtä lailla liian määrittelemätön magia voi heikentää teoksen jännitystä, vaikka se samaan aikaan säilyttäisi tämän mainitun ihmeellisyyden kerronnassa. Olennaisena

huomiona haluankin tuoda esille, että magia on kuin mikä tahansa muukin kerronnallinen elementti. Se palvelee kerrontaa, mutta vain jos sitä hyödynnetään teoksen tarinassa sopivalla tavalla.

Koska tutkimuskysymykseni käsittelee fantasian lajityyppiin yhdistettyjä piirteitä, valitsemani kohdeteokset sisältävät selkeästi tunnistettavan fantasiakertomuksen sekä myös säännönmukaisen magian järjestelmän. Tällöin voin niiden kautta tarkastella säännönmukaisen magian järjestelmää tyypillisen fantasiateoksen osana, sekä osoittaa ettei tällainen magian järjestelmä ole ristiriidassa teoksen fantastisen lajimääritelmän kanssa. Tutkimushypoteesini ovat tällöin, että selkeiden sääntöjen kautta kuvattu magia kuuluu olennaisesti fantasian lajityyppiin, ja että sen läsnäololla voidaan huomata olevan selkeitä vaikutuksia teoksen tarinaan.

## 1.2 Kohdeteosten esittely

*Perillinen* on Christopher Paolinin vuosien 2003 ja 2011 välillä julkaisema fantasiasarja, jota on maailmanlaajuisesti myyty yli 33,5 miljoonaa kappaletta. *Perillinen*-sarjaan kuuluvat neljä teosta kuvaavat päähenkilö Eragonin kokemuksia hänen noustessaan yksinkertaisesta maalaispojasta legendoissa kuvatuksi lohikäärmeratsastajaksi, ja käydessä valtakuntaa kuolemattona hallitsevaa kuningas Galbatorixia vastaan. Tapahtumat sijoittuvat kuvitteelliselle Alagaësin mantereelle, jota asuttavat ihmisten lisäksi Beorvuoria hallitsevat kääpiöt, Du Weldervardenin metsässä pysyttelevät haltiat sekä erämailla kulkevat villit urgalit. Ihmisten valtakuntaa hallitsee Galbatorix, ovela hallitsija ja väkevä maagikko, joka valloitti kruunun itselleen yli sata vuotta sitten petettyään ja tuhottuaan aiemmin kansojen välistä rauhaa ylläpitäneen lohikäärmeratsastajien järjestön.

Sarjan ensimmäinen teos *Eragon* alkaa, kun metsästysretkellä Eragonin eteen ilmestyy valonvälähdyksessä outo sininen kivi. Hän päättää viedä sen mukanaan kotikyläänsä Carvahalliin, jossa Eragon asuu enonsa ja serkkunsa kanssa. Kivi kuitenkin paljastuu lohikäärmeenmunaksi, ja Eragon kasvattaa lohikäärmeenpoikasta metsässä perheeltään piilossa. Kuoriutuneen lohikäärmeen, joka nimetään Saphiraksi, ja Eragonin välille muodostuu taianomainen yhteys, Saphiran valitessa hänet ratsastajakseen. Pian kylään saapuu kaksi mustiin kaapuihin verhoutunutta muukalaista, hirviömäisiä Ra'zaceja, jotka etsivät munaa valtakunnan käskystä, ja löytävät tiensä Eragonin kotitalalle. Eragon pelastuu, mutta Ra'zacit surmaavat hänen enonsa ja

tuhoavat tilan. Eragon päättää jättää kotikylänsä Saphiran ja vanhan tarinankertojan Bromin kanssa, kostaakseen Ra'zaceille ja suojellakseen kotiaan Galbatorixilta joka etsii kuoriutunutta lohikäärmettä ja sen ratsastajaa. Soturiksi ja maagikoksi paljastunut Brom opettaa matkan aikana Eragonille lohikäärmeratsastajien historiasta, velvollisuuksista, sekä magiasta, jota hän kykenee nyt käyttämään. Ra'cazien onnistuessa pakenemaan ja surmaamaan Bromin taistelussa Eragon päätyy liittymään Vardeneihin, Galbatorixia ja valtakuntaa vastustavaan kapinallisryhmittymään. Hänen vastuulleen tulee asema kapinaliikkeen toivon symbolina sekä ai-noana, jolla voi olla mahdollisuus haastaa ja kukistaa tyrannikuningas. Ensimmäisessä suu-ressa taistelussaan hän onnistuu voittamaan Galbatorixia palvelevan Varjon nimeltä Durza, ja tämän jälkeen Eragonille annetaan nimi Varjontappaja. Sarjan toisessa osassa *Esikoisessa* Eragon matkaa Du Weldenvardenin metsään haltioiden luokse, käydäkseen loppuun lohikäärme-ratsastajien koulutuksen ja valmistautuakseen pian alkavaan avoimeen sotaan Galbatorixia vastaan. Heidän suurimpana haasteenaan on löytää heikkous, jolloin voittamattomalta vaikut-tava kuningas on mahdollista päihittää. *Brisingr* kuvaa kuinka Varden-kapinallisten armeija käy sotaa Valtakuntaa vastaan, edeten hitaasti kohti valtakunnan pääkaupunkia Urû'baenia, ja siellä odottavaa kuningasta. Viimeisessä osassa *Perillisessä* Eragon ja Saphira onnistuvat vii-mein surmaamaan Galbatorixin, ja auttaessaan valtakuntaa palautumaan sodan arvista he myös alkavat rakentamaan lohikäärmeratsastajien veljeskuntaa uudelleen, suojelemaan rau-haa myös tulevaisuudessa.

Valitsin *Perillinen*-sarjan tutkielmani kohdeteoksiksi, koska katsoin sen olevan pääpiir-teiltään hyvin tyypillistä fantasiaa. Sarjasta voidaan löytää fantastinen maailma joka sisältää magiaa, hyvän ja pahan välinen kamppailu, vaatimattomista lähtökohdista nouseva valittu, jonka velvollisuus on nousta vallitsevaa paha vastaan, ja hänen avukseen eri kansojen on liit-touduttava yhteen voidakseen voittaa kyseinen taistelu. Tämä alkuasetelma on hyvin tun-nettu ja käytetty fantasiateosten piirissä, samoin kuin monet muut kerronnalliset piirteet, jotka teoksissa esiintyvät.

Tärkeimmät syynt teosten valintaan olivat kuitenkin sen piirteistä tapahtumaympäris-tönä oleva sekundaarinen fantasiamaailma sekä sen kuvaama magia. Sarjasta ei ole myöskään tehty juuri lainkaan aiempaa akateemista tutkimusta. Koska halusin käsitellä fantasiakirjalli-suudessa esiintyvän magian säännönmukaisuutta, joka rakentuu lukijan arkitodellisuudessa kokemalle johdonmukaisuudelle, minun oli helpointa pitäytyä yhtä, fantastista maailmaa ku-

vaaviin teoksiin. Tällöin magian säännönmukaisuus ei vertaudu fantasiamaailman rinnalla toiseen, lukijan arkitodellisuuden kaltaiseen maailmaan teoksen sisällä. Toisena tärkeänä syynä valintaani oli *Perillinen*-sarjassa kuvattu magia. Teosten aikana maailmassa käytetty magia ja sen säännöt tehdään yksityiskohtaisen selväksi niin hahmoille kuin myös lukijalle.

### 1.3 Tutkielman rakenne

Aloitan työssäni kirjallisuuden yleisestä lajiteoriasta, ja rajaan asteittain määritelmän sellaiselle fantasialle, jota kohdeteokseni edustavat ja johon haluan keskittyä tutkielmassani. Toisessa pääluvussa aloitan käymällä lyhyesti läpi lajiteorian kehitystä ja sitä, miten kirjallisten teosten katsotaan muodostavan lajityyppejä ja minkälaisia vaikutuksia lajityypeillä on kirjoittajaan ja lukijaan. Tähän hyödynnän sekä Alastair Fowlerin (1993) tunnettua lajiteoriaa, samoin kuin näkemystä lajityypeistä sosiaalisena toimintana, jota sekä Carolyn R. Miller (1984) kuin myös Jason Mittell (2001) ovat tutkineet. Sen jälkeen erottelen, kuinka sellaiset lajityypit kuten tieteisfiktio, kauhu ja satu eroavat fantasiasta, ja minkälaiset piirteet ovat juuri fantasialle tyypillisiä. Sivuan spekulatiivisen fiktion käsitettä Gary K. Wolfen (1986) määritelmän mukaisesti, ja sen merkitystä viitatessani erityisesti tieteisfiktioon ja sen eri muotoihin ja siihen, miten fantasian ja tieteisfiktion sisältämien epätavallisten asioiden voidaan katsoa eroavan toisistaan perustavanlaatuisella tavalla. Tässä ovat esillä erityisesti Darko Suvinin ja Gerry Cavanaughin (2016) antamat määritelmät uutuuselementin eli novumin ja kognitiivisen vieraannuttamisen käsitteille. Edelleen erotan kauhun ja fantasian toisistaan sen perusteella, minkälainen sosiaalinen pyrkimys näillä kahdella lajityypillä voidaan katsoa olevan, käyttäen Mark A. Fabrizin (2018) määritelmiä kauhun lajityypille. Sadun kohdalla perustelen sen eroa fantasiaan lajityyppien historiallisilla piirteillä, hyödyntäen J.R.R. Tolkienin (2002) ja John Gluten ja John Grantin (1997) teorioita, ja sivuan myös Vladimir Proppin (2009) kansantarinoiden tutkimusta. Samalla tuon esille tapoja, joilla tyypillinen satu eroaa tyypillisestä fantasiateoksesta. Lopuksi erittelen ne fantasian piirteet, jotka ovat tulleet esiin edellisten lajityyppien erottelun kautta ja joiden voidaan katsoa olevan Brian Atteberyin (1992) määrittelemän tyypillisen fantasian helposti tunnistettavia piirteitä. Erityisesti näistä piirteistä keskityn magiaa sisältävään sekundaariseen maailmaan, jota sekä Farah Mendlesohn (2008) että Maria Nikolajeva (1988) ovat tutkineet.

Kolmannessa pääluvussa keskityn tarkemmin fantasian kuvaamiin maailmoihin ja niiden piirteisiin. Tarkennan aluksi mahdollisen ja mahdottoman maailman käsitteitä sekä sitä, mitä tarkoitan puhuessani mahdottomista maailmoista tässä tutkielmassa, hyödyntäen Alice Bellin ja Marie-Laure Ryanin (2019) tutkimusta niistä. Tämän jälkeen rajaon spekulatiivisessa fiktiossa ja fantasiassa esiintyviä maailmoja, hyödyntäen John Cluten ja John Grantin (1997) suorittamaa erittelyä erilaisten maailmojen piirteille ja niiden eroavaisuuksille. Keskityn erityisesti näiden maailmojen suhteeseen oman primaarisen maailmamme kanssa ja myös niiden sisäiseen säännönmukaisuuteen. Sen jälkeen osoitan, kuinka maailman sisäiset säännöt ovat olennaisena osana rakentamassa lukijan sekundaarista uskoa teoksen maailmaan, kuten Ann Swinfen (1984) ja Maria Nikolajeva (1988) ovat muiden tutkijoiden tapaan todenneet. Tuon myös esille Agnieszka Jędrzejczyk-Drendan (2017) määrittämän tavallistamisen (*familiarization*) käsitteen liittyen tapaan, jolla magiaa voidaan kuvata fantasiassa. Omassa alaluvussaan käsittelen, kuinka tällainen säännönmukaisuus koskee myös teoksen maailmassa ilmenevä magiaa. Käytän myös fantasiakirjailija Brandon Sandersonin (2007–2013) määrittelemiä magian lakeja sekä kovan ja pehmeän magian järjestelmiä ja niiden piirteitä. Tällä tavalla tuon esille, kuinka säännönmukaisuus on olennainen osa fantasiaa sekä sen sisältämän magian kuin sen kuvaamien maailmojenkin kohdalla.

Neljännessä pääluvussa tarkastelen kohdeteoksiani niissä rajoissa, jotka olen asettanut teorialukujen kautta. Ensimmäisenä osoitan *Perillinen*-sarjan ja sen sisältämän Alagaësin mantereeseen olevan tyypillinen fantasian maailma aiemmin määrittelemieni piirteiden pohjalta, kuten sarjan päähenkilö Eragon on myös piirteiltään tyypillinen fantasian sankari. Vaatimattomasta elämästä seikkailuun temmattu nuorukainen, jonka velvollisuudeksi tulee kohdata ja päihittää maailmaa hallitseva pahuus. Tämän jälkeen keskityn seuraavassa alaluvussa käsittelemään *Perillinen*-sarjassa esiintyvää magiaa, sen paikkaa osana teoksen maailmaa sekä erityisesti sen toimintaa ohjaavien sääntöjen muodostamaa järjestelmää, Sandersonin esittämien magian sääntöjen näkökulmasta. Viimeisessä alaluvussa tarkastelen, minkälainen merkitys näillä säännöillä on teoksen tarinassa, eli kuinka kerrottu tarina voi tapahtua teoksissa ilmenevällä tavalla vain siten, että teoksen magialle on asetettu sääntöjä ja lukija on niistä tietoinen.

## 2 Fantasian lajityyppi

Näkemykset siitä, että jokin piirre olisi sopivaa tai sopimatonta tietylle kirjallisuuden lajityypille, sisältää oletuksen, että puhuja tuntee kyseisen lajityypin. Arkipäiväisessä puheessa on helppoa viitata lajityyppeihin kaikenkattavilla määritelmillä, koska ”kyllähän kaikki tietävät mitä fantasia on”. Mutta mitä enemmän asiaa tarkastellaan, huomataankin, että aiemmat yksinkertaiset määritelmät eivät kykenekään kuvaamaan tiettyä lajityyppiä tyhjentävästi. Kirjallisuuden teokset voivat asettua tulkinnan mukaan useaan erilaiseen lajityyppiin samanaikaisesti, rikkoa tietyn lajityypin määritelmää tarkoituksella tai jopa välttää tällaista luokittelua kokonaan. Siksi on tärkeää, että ennen kuin voin puhua fantasian lajityypistä ja sen piirteistä, minun on tarkennettava mitä tarkoitan puhuessani lajityypistä, fantasiasta tai sille läheisistä lajityypeistä kuten tieteisfiktiosta tai kauhusta.

Tässä luvussa pohjustan kirjallisuuden lajiteoriaa ja lajityyppien määrittelyyn liittyviä haasteita. Käsittelen spekulatiivisen fiktion, tieteisfiktion, kauhun ja sadun määritelmiä sekä niille ominaisiksi katsottuja piirteitä. Tätä kautta rajaan ne piirteet, jotka jäävät noiden lajityyppien ulkopuolelle ja jotka voidaan siten selkeästi yhdistää fantasiaan. Edelleen tarkennan myös ne tietyt fantasian piirteet, joihin keskityn ja jotka katson tärkeimmiksi käsittelemääni magiaan liittyen.

### 2.1 Kirjallisuuden lajiteoria

Kirjallisuuden genreillä eli lajityypeillä tarkoitetaan yleisesti sellaisten teosten muodostamaa ryhmää, joilla on yksi tai useampi yhteinen piirre (Hosiaisuus 2003, 271). Tällaisia piirteitä ovat teoksen aihe, teema, kerronnan tyyli ja muoto. Liisa Steinbyn mukaan perinteinen, antiikista peräisin oleva aristoteellinen lajikäsitys totesi lajien olevan toisistaan erotettavissa kuvaamansa kohteen ja kuvaustapansa kautta. Yksittäisen teoksen katsottiin edustavan tällöin kokonaisuutena lajityyppiä, johon se kuuluu, ja siten olisi mahdollista ilmaista normatiivisesti lajin tuntemukseen perustuvia ohjeita hyvän teoksen tuottamiseen. Myöhemmin 1700-luvulla romantiikan näkemys hylkäsi ajatuksen tällaisesta yleisestä runousopista, jonka mukaan kirjallisuutta ja runoutta voitaisiin tuottaa. Yksittäisen teoksen katsottiin olevan tekijänsä yksilöllinen ilmaus, jonka hän on tehnyt omasta persoonallisuudestaan ja maailmankatsomukses-

taan käsin. Samaan aikaan lajeja katsottiin historialliskulttuurillisina muodostumina, jotka ilmaisevat oman aikakautensa tapaa nähdä maailmaa. Lajityyppien katsottiin kuitenkin olevan lähinnä jälkijätöistä luokittelua, joka vain kahlitsi luovuutta. Nykyään lajityyppejä tarkastellaan yleisesti strukturalistisen lajipoetiikan kautta, joka korostaa erilaisten kirjallisten sääntöjärjestelmien moneutta ja lajityyppien ominaispiirteiden havainnointia empiirisesti. Tällöin niitä on mahdollista tarkastella historiallisesti muuttuvana kohteena, sen sijaan että lajityyppejä pyrittäisiin määrittelemään loogisin perustein. (2013, 50–54.) Tästä kehityksestä on mahdollista huomata, että käsitys lajityyppien yleispätevistä määritelmistä on väistynyt, samoin kuin ajatus että teokset voitaisiin tyhjentävästi lajitella tiettyjen lajinimitysten alle piirteidensä perusteella. Yhtä tärkeänä huomiona on kuitenkin myös lajityypin paikka osana historiallista jatkumoa, jolloin se rakentuu aiempien traditioidensa kuin myös uusien sosiaalisten käytäntöjen kautta.

Kirjallisuuden lajityypit eivät kuitenkaan ole vain erilaisten luokkien nimityksiä, joilla teoksia voitaisiin järjestää. Vaikka ajatus lajityypin piirteiden normatiivisesta kuvauksesta on hylätty, jokaiseen nimettyyn lajiin yhdistetään kuitenkin tiettyjä piirteitä. Tämä ohjaa lukijan tulkintaa aina teoksen valitsemisesta alkaen. Lajityypin nimitykset auttavat lukijaa löytämään sellaisen teoksen, jota hän tietyllä hetkellä haluaa lukea. Heta Pyrhönen toteaa lajityypin määrittelevän teosta nostamalla tekstistä esille huomionarvoisia piirteitä, kuten juonen rakenteen. Samoin se auttaa luokittelemaan tekstiä asettamalla sen muiden samankaltaisten tekstien joukkoon. (2007, 109.) Vaikka teoksia ei siis voitaisi luokitella tyhjentävästi lajityyppien välillä, ne tarjoavat kuitenkin hyödyllisen ja suuntaa antavan luokittelupohjan. Lukija siis asettaa teokselle tiettyjä odotuksia siihen sen mukaan, mihin lajityyppiin teos on luokiteltu. Hän tuntee muiden lukemiensa teosten kautta, minkälaisia piirteitä kyseiseen lajityyppiin kuuluvat teokset yleensä sisältävät ja lukiessaan hän voi huomioida kyseiset piirteet tekstistä. Kaikki nämä seikat ovat mukana rakentamassa teoksen tulkintaa, ja on selvää että ilman näitä odotuksia lukijan kokemus lukemastaan teoksesta olisi varmasti hyvin erilainen.

Samalla tavalla lajimääritelmä on myös erottamaton osa teoksen kirjoitusprosessia. Lajiteorian perimmäisenä ongelmana on, että kirjallisuus yksilöllisenä ja luovana toimintana harvoin asettuu ennalta asetettuihin rajoihin, ja kirjallisuuden uudistaminen tapahtuu juuri lajirajoja haastamalla tai ylittämällä (Hosiaisuusluoma 2003, 272). Kirjailija voi teoksellaan rikkoa tai jopa muuttaa lajikonventioita, mutta sitä varten hänellä on oltava tietoa kyseisestä lajityy-

pistä. Ilman yhteistä käsitystä esimerkiksi kerronnasta kirjoittaja ei kykenisi viestimään ymmärrettävästi lukijalle teoksensa kautta (Pyrhönen 2007, 109). Kirjailijan on tunnettava tiettyyn lajiin yhdistetyt piirteet, jotta hän voi haastaa niitä teoksellaan. Teoksen on myös oltava jossain tunnistettavassa suhteessa siihen, miten kyseinen lajityyppi yleisesti ymmärretään. (Steinby 2013, 55.)

Alastair Fowler nostaa esiin Ludwig Wittgenstein ajatuksen siitä, kuinka muiden ryhmien ohella kirjalliset lajityypit eivät ole selvärajaisia, vaan enemmänkin perheryhmiä, jonka jäsenet muistuttavat toisiaan tiettyjen piirteiden kautta. Näiden piirteiden kautta itse perhe voidaan tunnistaa helposti, mutta olennaista on, että tällaiseen perheeseen kuuluva teos voi sisältää vain osan näistä piirteistä. Tätä ajatusta hyödyntäen Fowler määrittelee aiemmin historiallisesti selkeinä pidettyjen lajityyppien olevan muuttuvia ja jatkuvasti uusiutuvia, tunnistettavien piirteiden joukkoja. Kun lajityypin piirteitä on tunnistettu, sitä aletaan tuottamaan tietoisemmin, jolloin sen retorisia keinoja ja piirteitä aletaan sekoittamaan muiden lajityyppien piirteisiin. Tätä kautta syntyy uusia lajityyppejä ja ne pysyvät jatkuvassa muutoksessa. (1993, 157–158.) Lajimaiset tekstit eivät siis pelkästään kuulu lajityyppeihin, vaan myös hyödyntävät niitä. Fowler myös erottaa historialliset lajityypit tyyllilajeista eli moodeista (*mode*), jotka ovat ilmaisun erilaisia tapoja esimerkiksi kirjallisuudessa. Lajityypit ovat historiallisia, empiirisesti määriteltyjä, ja tiettyyn lajityyppiin yhdistyvät usein tietyt teemat. (Pyrhönen 2007, 112.) Tyyllilaji sen sijaan ei kuvaa teoksen rakenteellisia piirteitä, kuten pituutta tai muotoa, vaan sisällöllisistä piirteistä, joilla teoksen lajityyppiä on muokattu tyyllilajin kautta. Tyyllilaji voi ilmetä teoksessa piirteiden kuten tietynlaisen motiivin tai kerronnassa ilmenevän retorisen ominaisuuden kautta. Jos teosta esimerkiksi kutsutaan koomiseksi novelliksi, novellin lajia on teoksessa muokattu koomisten piirteiden eli koomisen moodin kautta. (Fowler 1982, 106–107.) Tyyllilaji voi myös muuttua tai vaihdella teoksen aikana (Brex 2001, 119). Jälkistrukturalistisessa näkemyksessä lajityypeistä jokainen teksti on osallisena yhteen tai useampaan lajiin, kuitenkin kuulumatta varsinaisesti mihinkään lajityyppiin. Tällöin lajitonta tekstiä ei ole olemassa. (Hosiaisuus 2003, 273.)

Myöhemmät teoriat ovat käsitelleet lajityyppien merkitystä ja niiden muodostumista muun muassa sosiaalisena toimintana. Myös ajatusta tekstien taksonomisesta lajittelusta on kritisoitu lisää. Carolyn R. Miller toteaa esseessään ”Genre As Social Action” (1984) lajityyppejä käsittelevän teorian kärsivän määritelmien hajanaisuudesta. Lajityypin käsitteelle ei ole hänen mukaansa kyetty antamaan yksiselitteistä määritelmää, vaan sitä on kuvattu esimerkiksi eri

teosten diskurssin samankaltaisilla strategioilla tai muodoilla, samankaltaisilla lukijoilla, yhte-  
nevillä ajattelun tavoilla kuin myös retoristen tilanteiden samankaltaisuuksilla. Miller argu-  
mentoi, ettei pitävä määritelmä lajityypin käsitteelle synny teoksen diskurssin muodosta, vaan  
toiminnasta (*action*) joka teoksella pyritään saavuttamaan. (Miller 1984, 151.) Olennaista siis  
on se, mitä teos tai teksti pyrkii saamaan aikaan, eli minkälaisen sosiaalisen vaikutuksen se  
pyrkii aiheuttamaan lukijoissaan tai vastaanottajissaan. Puhun tässä yhteydessä teosten lisäksi  
myös teksteistä, koska Millerin näkemys ei rajoitu pelkkiin kirjallisiin teoksiin. Niiden rinnalla  
lukuisat erilaiset tekstilajit, kuten suosittelukirje, käyttöohje ja muistopuhe, muodostavat  
omia lajityyppejään (mt., 155). Jokainen näistä teksteistä sijoittuu tietynlaiseen sosiaalisen  
kontekstiin ja sisältää tietynlaisen kielellisen diskurssin, ja täten niillä pyritään kullakin saavut-  
tamaan jotain tiettyä toimintaa. Tärkeänä osana retorisia tilanteita lajityyppien kannalta on  
se, että ne ovat toistuvia (mt., 156). Tästä näkökulmasta tilanteet ovat sosiaalisia konstrukti-  
oita, koska niitä ei havaita vaan ne ”määritellään”. Ihmiset määrittelevät tilanteen, jossa he  
kulloinkin ovat, arvioidakseen mikä on oikeanlaista toimintaa kyseisessä tilanteessa. Tätä  
kautta yksilö kykenee tunnistamaan samankaltaiset tekijät eri tilanteiden välillä. (mt., 156–  
157.) Miller siis esittää, että lajityypin käsite on rajoitettu samalla tavalla tietynlaisen diskurs-  
sin luokitteluun (mt., 155). Lajityyppi on tällöin tietty kielellinen esitystapa, joka tapahtuu ni-  
menomaan tietyissä sosiaalisissa kontekstissa.

Jason Mittell puolestaan tuo esille, kuinka lajityyppi ei rakennu teoksen sisäisestä ra-  
kenteesta, vaan enemmänkin sen ulkopuolisista tekijöistä eli sosiaalisesta toiminnasta. Es-  
seessään ”A cultural approach to television genre theory” (2001) Mittell käsittelee, miten laji-  
teoriaa voidaan hyödyntää kirjallisuuden ohella myös muiden ilmaisumuotojen kuten televi-  
sion tarkasteluun. Hän toteaa, että lajityypin määrittelemisen, tulkitsemisen tai arvottamisen  
sijaan meidän tulisi tarkastella niitä tapoja, joilla lajityyppejä määritellään, tulkitaan tai arvo-  
tetaan (2001, 9). Teoksissa ilmenevät piirteet pysyvät samoina, mutta niille annetut määritel-  
mät muuttuvat sen mukaan, minkälaisissa sosiaalisissa konteksteissa ne ilmenevät (mt., 5–6).  
Lajityypit siis vaativat sosiaalista toimintaa, jossa tiettyjen rakenteiden ja kerronnallisten piir-  
teiden muodostamalle kokonaisuudelle muodostetaan nimitys ja näkemys, joka sillä pyritään  
saamaan aikaan. Kirjailija ja lukija hyödyntävät lajityypin tuntemustaan tuottaakseen ja tulki-  
takseen sitä, mutta yhtä lailla lajityyppiin vaikuttavat lukuista muut seikat. Mittell luettelee

television visailuohjelman (*quiz show*) lajityyppiin kuuluvan osana esimerkiksi erilaiset kommentit ja arvostelut, yhtiöiden päätökset, yleisön toiminta, mainostaminen, parodiat sekä esittäminen muiden medioiden kautta (mt., 9).

Tätä määritelmää lajityypille voidaan mielestäni soveltaa kaunokirjallisiin teoksiin. Teoksesta voidaan eritellä ja tuoda esille jokin tunnistettava sosiaalinen toiminta, jonka kirjailija haluaa saada aikaan lukijoissaan tekstin kautta. Esimerkiksi pelko on tunnetila, mutta katson, että kirjailijan pyrkimys synnyttää lukijassa pelon tunne kauhukirjallisuuteen kuuluvan teoksensa kautta sen sijaan on sosiaalista toimintaa, joka tapahtuu teoksen ja sen lajityypin kautta. Samankaltaista sosiaalista toimintaa tavoittelevia teoksia voidaan tätä kautta tarkastella ryhmissä ja verrata niitä toisiinsa. Myöhemmin tulen lyhyesti esittämään, minkälaisen sosiaalisen toiminnan katson fantasian lajityypille ominaiseksi, erottaessani sitä muista läheisistä lajityypeistä. En kuitenkaan aio rajoittaa lajityypin määritelmäni yksinomaan tällaiseen sosiaalisen toiminnan tarkasteluun, vaan käytän sitä yhtenä tapana erottaa samankaltaisia lajityyppejä toisistaan. Miller korostaa esseessään ihmisten välisen sosiaalisen ulottuvuuden merkitystä lajityypin muodostumisessa, mutta samaan aikaan hän ei pyri kieltämään muiden teoksia yhdistävien piirteiden merkitystä. Hän toteaa, että diskurssijoukko voi kolmella tavalla epäonnistua muodostamaan lajityyppiä. Ensimmäinen tapa on se, että mikäli niiden välillä ei ole merkittävää muodollista yhteneväisyyttä. Toiseksi kaikkien toistuvien diskurssin elementtien tarkastelu voi jäädä puutteelliseksi. Ja kolmantena on tilanne, jossa lajityyppiä ei voida käytännöllisesti tarkastella sosiaalisena toimintana. (1984, 163–164.) Näinä diskurssin muina elementteinä voidaan nähdä Mittellin mainitsemat, monimuotoiset sosiaaliset toiminnat, jotka yhtä lailla ottavat osaa siihen, miten kyseinen lajityyppi ymmärretään yksilön ja laajemman yleisön toimesta. Onkin todettu, että lajityypit syntyvät vasta kun jokin teksti tunnistetaan sellaiseen kuuluvaksi. Lajityypin kuvaukset siis sekä kuvaavat että myös rakentavat niitä. (Attebery 2014, 32.)

Tämän tutkielman tarpeisiin käytän siis lajityypin käsitettä viitatessani kirjallisten teosten muodostamaan joukkoon, kuten fantasiaan, joilla on tunnistettavia yhteisiä piirteitä. Tarkoitukseni ei ole muodostaa yhtenäistä määritelmää fantasiakirjallisuudelle tai luetella kaikkia niitä muodollisia ja kerronnallisia piirteitä, joiden voidaan katsoa kuuluvan fantasiakirjallisuuden lajityyppiin. Esille tulleista esimerkeistä lajityypit on havaittu paitsi jatkuvasti muuttuviksi, niin myös sumearajaisiksi joukoiksi, eikä minun ole tällöin edes mielekästä yrittää perustella

tiettyjen piirteiden olevan kaikenkattavasti fantasiaa määrittäviä. Sen sijaan minun on mahdollista keskittyä kohdeteokseni sellaisiin piirteisiin, joita aiemmat tutkimukset ovat yhdistäneet erityisesti fantasiakirjallisuuteen ja käsitellä niitä selkeästi sen osana. Nämä piirteet voidaan mielestäni myös erottaa fantasialle rinnakkaisista lajityypeistä tyydyttävällä tavalla. Samoin aion keskittyä erityisesti magiaan, joka on usein tunnistettu fantasian tyyppilliseksi piirteeksi (Stableford 2009, 263).

## 2.2 Spekulaatiivinen fiktio

Spekulaatiivisen fiktion käsitettä käytetään yleisesti viitattaessa tieteis-, fantasia- ja kauhukirjallisuuden muodostamaan kokonaisuuteen, johon myöhemmin on yhdistetty myös maaginen realismi, absurdismi ja surrealismi (Sisättö 2004, 20). Myös vaihtoehtohistorian on katsottu kuuluvan samaan joukkoon niiden kanssa (Buker 2002, 49). Spekulaatiivisen fiktion määritelmä on kuitenkin epätarkka, ja sitä on käytetty eri henkilöiden toimesta hyvin erilaisilla merkityksillä. Yhdistävänä piirteenä siihen luetuille lajityypeille on katsottu niiden sisältämä kuvaus jostakin lukijan arkikokemuksesta eroavasta. Tällöin spekulaatiivinen fiktio sisältäisi pohtivan kysymyksen ”mitä jos?” (Buker 2002, 49). Mitä jos maailma olisi erilainen? Mitä jos kohtaisimme älykstä elämää maapallon ulkopuolelta? Tai mitä jos toinen maailmansota olisi päättynyt toisella tavalla? Pintapuolisesti tämä määritelmä näyttäisi istuvan sekä fantasiaan, kauhuun että tieteisfiktioon. Mutta näille lajityypeille annetut määritelmät, sekä spekulaatiivisen fiktion käsitteen aiemmat merkitykset, auttavat tarkastelemaan niiden välisiä eroavaisuuksia tarkemmin.

Gary K. Wolfen mukaan spekulaatiivinen fiktio on viitannut alkuperäisessä merkityksessään juuri tieteisfiktion tietynlaiseen alalajiin, jossa olemassa olevia faktoja on ekstrapoloitu (*extrapolate*) kehikseksi uudenlaiselle ihmistoiminnalle (1986, 122). Ekstrapolaatio tarkoittaa tässä tapauksessa uutuuselementin luomista johtamalla, projisoimalla tai laajentamalla tunnettuja tosiseikkoja (Sisättö 2004, 9). Wolfe tuo esille, kuinka spekulaatiivisen fiktion termi on saanut osakseen kritiikkiä, koska sen katsotaan epäselvyytensä lisäksi häivyttävän fantasian ja tieteisfiktion välistä rajaa. Samaan aikaan käsitteen puolestapuhujat ovat kuitenkin todenneet, että juuri tällaisten generisten rajojen ja tieteisfiktion kaltaisen lajityypin ”sääntöjen” ylittäminen on spekulaatiivisen fiktion olennaisin tehtävä, niiden asettaessa vain rajoituksia kirjoittajan mielikuvitukselle. (1986, 123.) Kun fantasia-, kauhu- ja tieteisfiktiota

tarkastellaan yhtenäisenä spekulatiivisen fiktion ryhmänä, se tapahtuu yleensä siksi, että niiden kaikkien katsotaan sisältävän jonkin omasta maailmastamme poikkeavan piirteen. Spekulatiivisen fiktion kautta tämä uutuselementti käsitetään helposti tieteisfiktiossa käytetyksi novumiksi (*novum*). Alkujaan Darko Suvinin määritelmän kautta tunnetuksi tullut käsite tarkoittaa ”outoa uutuutta”, kertomuksia, jotka ovat suhteessa vaihtoehtoiseen, erilaiseen tai tuntemattomaan (Canavan 2016, xviii). Suvinin tarkemman määritelmän mukaan novum tarkoittaa kirjoittajan ja implikoidun lukijan todellisuuden normista poikkeavaa, kaikenkattavaa ilmiötä. Se ilmenee juuri tieteisfiktiossa ja herättää lukijassa vieraannuttamisen (*estrangement*) kokemuksen. (Wolfe 1986, 84.) Spekulatiivinen fiktio vaikuttaisi siis asettuvan huomattavasti lähemmäs juuri tieteisfiktiota kuin fantasia- tai kauhufiktiota.

Selvyyden vuoksi on aiheellista tuoda esille spekulatiivisen eli pohdinnan ja ekstrapolaation eli laajentamisen käsitteisiin liittyviä eroja, sillä ne ovat yleisessä käytössä juuri tieteisfiktioon liittyvässä keskustelussa. Myös spekulatiivisen fiktion termi voi tästä syystä olla harhaanjohtava. Brooks Landon (2014) tuo esille, kuinka termejä on usein käytetty samanlaisessa merkityksessä kuvaamaan mahdollisuuksien rajoissa olevaa tuntematonta, jolle tieteisfiktio rakentuu. Riippuen määritelmästä spekulatiivisen eli ekstrapolaation on katsottu olevan laajentamisen vastakohta, pohja jolle laajentuminen rakentuu, tai laajentamiseen kuuluva osajoukko. Muiden tutkijoiden määritelmiä tarkastellessaan Landon nostaa kuitenkin esille toistuvia yhdenmukaisuuksia, joita termeille on annettu: laajentaminen eli ekstrapolaatio käsittelee, kuinka jokin oman aikamme trendi tai ilmiö voisi kehittyä tulevaisuudessa, pelkästään kirjoitushetkellä tunnettujen faktojen perusteella. Spekulatiivisen eli ekstrapolaation sen sijaan pohtii vaihtoehtoja ”mitä jos” -kysymyksen kautta luodun tuntemattoman tekijän kautta. (2014, 23–26.) Tieteisfiktio voi pohjautua kumpaan tahansa niistä, mutta koska käsittelemme tieteis-, kauhu- ja fantasiafiktioiden yhteistä aluetta spekulatiivisessa fiktiossa, rajautuu näkökulmani siten juuri spekulatiiviseen. Kuvaavathan mainitut lajityypit juuri tavallisesta elämästä poikkeavan vieraan ilmiön kohtaamista jossain muodossa.

Tällaisen poikkeavan uutuselementin eli novumin kautta tapahtuva vieraannuttamisen kokemus on Suvinin mielestä yksi nimenomaan tieteisfiktiota määrittelevistä piirteistä. Suvin kutsui tätä kognitiiviseksi vieraannuttamiseksi (*cognitive estrangement*), jossa kuvattun novumin kautta teos on vieraantunut omasta todellisuudestamme mutta olevan samaan aikaan myös kognitiivisesti yhteydessä siihen (Wolfe 1986, 18). Lukija siis tunnistaa uutuselementin olevan omasta arkitodellisuudestaan puuttuva tekijä, mutta samaan aikaan teoksen maailma,

jossa kyseinen tekijä sijaitsee, on ymmärrettävissä. Tieteisfiktion novum on yleensä jonkinlainen uusi keksintö tai tieteellinen ilmiö, jonka läsnäolo tarjoaa mahdollisuuden tarkastella yksilön kokemusta siitä ja sen aikaansaamista olosuhteista. Ja tätä kautta on mahdollista mielestäni tunnistaa tieteisfiktion piirre, joka pätee myös spekulatiivisen fiktion kohdalla. Yhtenä olennaisimpana piirteenä, jolla tieteisfiktiota tarkastellaan lukijoiden puolelta, on sen mahdollisuus:

”SCIENCE FICTION can be distinguished from fantasy on several grounds; but in our terms the most significant difference is that sf tales are written and read on the presumption that they are *possible* – if perhaps not yet.” (Clute & Grant 1997, 338, muotoilu alkuperäinen.)

Lukija siis tarkastelee tieteisfiktion uutuuselementtiä mahdottomina lukuhetkellä, jolloin se toimii Suvinin määrittelemänä novumina. Mutta samaan aikaan siihen liittyy ajatus, että ne voisivat olla joskus mahdollisia. Suvin toteaaakin järkipärisyyden olevan tärkeä osa kognitiivista vieraannuttamista sisältävää tieteisfiktiota. Tieteisfiktio yhdistää vieraannuttamisen synnyttämän erilaisuuden kognition avulla omaan todellisuuteemme ja pitää näin mielikuvituksen rehellisenä (Canavan 2016, xviii). Tässä tapauksessa rehellisyys voidaan mielestäni nähdä tarkoittavan uskottavuutta. Tämä uskottavuus ei tarkoita, että esitetylle uutuuselementille olisi oltava pätevä selitys oikeassa maailmassa, jonka kautta se voitaisiin vahvistaa. Sen sijaan uutuuselementin katsotaan paitsi rakentuvan niin se myös vahvistetaan juuri tieteellisen *metodin* kautta (Canavan & Suvin 2016, 81). Tällöin tieteisfiktio etenee fantasiaa järjestelmällisemmin, alkaen havainnosta ja edeten hypoteesiin ja sitä testaavaan kokeeseen (Roine 2021, 190). Tieteisfiktio erottuu siis yliluonnollisiksi luetuista lajityypeistä, kuten saduista ja kauhusta, koska se sisältää, tai vaikuttaa sisältävän järjestelmällisen tieteellisen järjestelmän. Tieteisfiktion tarkastelu ei tällöin voi keskittyä teoksen kuvaamaan tieteelliseen sisältöön tai dataan. Esitettyä uutuuselementtiä kuvataan tavalla, joka on tieteellisen järjestelmällinen, vaikka siihen liitetyt yksityiskohdat eivät olisikaan tieteellisesti testattavissa. (Canavan & Suvin 2016, 81–82.) Tarkastelun kohteena oleva uutuuselementti seuraa siis jonkinlaista järjestelmää ja sillä on myös laskettavissa oleva lopputulos (Roine 2016, 15). Tärkeintä tieteisfiktioille on siis tällainen tieteellinen metodi, ei niinkään sen tieteellinen tarkkuus (mt., 93). Tällainen tieteellinen, tai näennäistieteellinen pohja teoksen uutuuselementille auttaa lukijaa uskomaan sen voivan olla osa teoksen maailmaa, joka on usein hyvin samankaltainen oman maailmamme kanssa. Tätä kautta lukija voi leikitellä ajatuksella, että kyseinen uutuuselementti voisi joskus todella toteutua.

Huomionarvoista kuitenkin on, että huolimatta tieteisfiktion ja spekulatiivisen fiktion historiallisista yhteyksistä, spekulatiivista fiktiota ei kuitenkaan voida tarkastella yksinomaan tieteisfiktion konventioiden kautta. Yhtenä esimerkkinä kirjailija Margaret Atwoodin on todennut, että hänen tunnettu teoksensa *Orjattaresi* (1986, *The Handmaid's Tale* 1985) kuuluu spekulatiiviseen fiktion, vastauksena yrityksiin luokitella kyseinen teos tieteisfiktion lajityyppiin. Atwoodin mukaan *Orjattaresi* kuuluu spekulatiivisesta fiktiosta edelleen utopistisen fiktion negatiiviseen muotoon, eli dystopiafiktion. (Thomas 2013, 2.) Vaikka spekulatiivisen fiktion uutuuselementtiä, tai novumia, on useasti määritelty tieteisfiktion piirteiden kautta, se ei siis rajoitu pelkästään sen sisältämiin tieteellisiin ilmiöihin. Atwoodin teoksessa lukijan maailmasta poikkeava tekijä ei olekaan teknologinen keksintö, vaan sen kuvaama naisia alistava yhteiskuntajärjestelmä.

Piirre, joka yhdistää spekulatiiviseen fiktion kuuluvia lajityyppejä, ja joka omasta näkökulmastani erottaa osaa fantasiafiktiosta kyseisestä joukosta, voidaan tunnistaa tarkastelemalla tieteisfiktion rinnalla kauhufiktiota. Kauhukirjallisuus on usein yhdistetty spekulatiiviseen fiktion ja sen on myös katsottu olevan läheisessä suhteessa juuri fantasian kanssa (Fabrizi 2018, 1). Fantasian ja kauhun voidaan katsoa jakavan yhteneviä piirteitä, molempien voimassa sisältää yliluonnollisia tapahtumia, olentoja, maagisia talismaaneja ja loitsuja. Kaikki kauhukirjallisuus ei tietenkään rakennu yksinomaan yliluonnollisen varaan, mutta sen voidaan silti todeta olevan osa kyseistä lajityyppiä. Tätä kautta se erottautuu fantasian rinnalla tieteisfiktiosta, jolle vieraan uutuuselementin esittäminen järkiperaisesti on keskeistä, kuten olen tuonut esille. On todettu, että sekä fantasia että kauhu riippuvat lukijan tietoisesta epäuskon pidättämisestä (*willing suspension of disbelief*) (Spratford & Clausen 2004, 11). Tulen palamaan tähän myöhemmin tarkastellessani fantasian lajityyppiä. Tästä huolimatta kauhun ja fantasian välillä voidaan katsoa olevan kaksi merkittävää eroa.

Ensinnäkin fantasia pyrkii toteuttamaan sille ominaisen epätodellisen tunteen erottautumalla ontologisesti omasta maailmastamme. Kauhu sen sijaan pyrkii säilyttämään vahvan ontologisen yhteyden lukijan maailman kanssa, koska etäännyttäminen vähentäisi tekstin emotionaalista vaikutusta. (Fabrizi 2018, 2–3.) Samoin fantasiassa yliluonnollinen voi esiintyä sekä ystävällisenä että pelottavana, kun taas kauhussa se on lähes aina yksinomaan pelottavaa (Sisättö 2003, 6). Kauhukirjallisuus vaikuttaisi siis yleensä pysyttelevän lukijoiden tunnistettavan todellisuuden kuvaamisessa, jonka keskellä oleva yliluonnollinen elementti on koetun kauhun tuottaja. Ja tämä yliluonnollinen elementti, joka poikkeaa todellisesta maailmasta

mutta on samalla kognitiivisesti yhdistetty siihen, voidaan nähdä samankaltaisena kuin tieteisfiktion kognitiivisesti vieraannutettu tieteellinen piirre teoksessa.

Toinen Fabrizin määrittämistä tekijöistä fantasian ja kauhun välillä voidaan havaita siitä, minkälainen tehtävä kyseisillä lajityypeillä on. Fantasiakirjallisuus tarjoaa eskapismia, kauhu puolestaan katarsista (*catharsis*), ja kauhun kohdalla tällaisen tunnereaktion synnyttäminen riippuu ja vahvistuu lukijan maailmaan kuvatun tapahtuman ontologisesta läheisyydestä. (mt., 3.) Kauhu pyrkii siis vakuuttamaan lukijalle, että sen kuvaama maailma voisi olla hänen omansa ja samalla esittämään, että myös kauhun lähde voisi olla osa sitä. Tällä tavoin se kykenee herättämään sekä mahdollistamaan lukijalle kauhun tunteen, ja sitä kautta katarsiksen puhdistavan tunnekokemuksen. Fantasian kohdalla teoksen pyrkimys sen sijaan on etäännyttää lukijaa tämän omasta maailmasta ja tarjota vaihtoehtoinen maailma, joka kykenee herättämään hänessä ihmetuksen tunnetta. Tässä on mahdollista nähdä se sosiaalisen toiminnan päämäärä, jonka totesin lajiteorian kohdalla olevan osa eri kirjallisuuden lajityyppien tarkastelua ja joka erottaa näitä lajityyppejä toisistaan.

Täten mielestäni on mahdollista nostaa esille piirre, joka yhdistää spekulatiiviseen fiktion luettuja lajityyppejä ja jonka samalla katson osittain erottavan fantasiaa niistä. Spekulatiivisen fiktion tarkoituksena on kuvata maailmaa jonkin korostetun tai laajennetun näkökulman kautta. Toisin sanoen se johdetaan tai laajennetaan yleensä jo olemassa olevista tosiasioista, eli niistä faktoista, jotka sekä kirjoittaja että lukija tuntevat omasta arkitodellisuudestaan. Se esittää pohdintaa siitä, minkälainen maailmamme olisi, jos se sisältäisi teoksen esittämän uutuuselementin. Tätä kautta olennaisena osana spekulatiivista fiktiota on mielestäni sen yhteys ja läheisyys oman maailmamme kanssa. Jotta teoksen tarkastelemat tapahtumat olisivat lukijan silmään uskottavia, on sen oltava hyvin läheisesti omamme kaltainen. Tieteisfiktiossa tämä rakentaa uutuuselementille uskottavuutta tieteellisenä esitetyn selityksen kautta. Kauhufiktiossa sen sijaan kuvattujen tapahtumien läheisyys oman maailmamme kanssa auttaa herättämään lukijassa tavoiteltua katarttista kauhua.

Tässä suhteessa fantasian voidaan katsoa erottuvan selkeästi tieteis- ja kauhufiktiosta lajityyppinä, sillä se käsittelee usein maailmoja, jotka poikkeavat omastamme tai ovat niistä erillisiä. Koska toiset maailmat voidaan mielestäni tunnistaa fantasiassa yleiseksi piirteeksi, tällaiset toisia maailmoja kuvaavat fantasiateokset näyttäisivät sitä kautta eroavan esille tulleesta spekulatiivisen fiktion määritelmästä. Ne eivät kuvaa jonkin uutuuselementin vaikutuk-

sia omaan maailmaamme, vaan keskittyvät sen sijaan kuvaamaan tyystin toisenlaista maailmaa, joka eroaa omastamme. Tällä tavoin on myös mahdollista tarkastella lukijan maailman ilmiöitä tai teemoja tällaisen erilaisen maailman kontekstissa, jolloin niitä tulkitaan uudella tavalla (Kraatila 2021, 87).

Tulen seuraavassa luvussa käsittelemään, kuinka tällainen vieras maailma on sekin rakentunut oman todellisuutemme kognitioiden pohjalta. Tässä vaiheessa kuitenkin riittää, että kykenen osoittamaan osan fantasiasta eroavan selkeästi spekulatiivisesta fiktiosta ja siihen luettavista lajityypeistä sen mukaan, mitä maailmaa teos kuvaa.

### 2.3 Satua vai fantasiaa?

Aiemmin käsittelemiini lajityyppeihin verrattuna satu on hyvin lähellä fantasiaa, ja niiden erottaminen toisistaan on kaikista haastavinta. Fantasia ja satu jakavat monia yhteneviä piirteitä, ja fantasian voidaan katsoa muodostuneen saduista kirjallisen historiansa aikana. On esitetty, että kaikki sadut ovat fantasiakertomuksia, mutta kaikki fantasia sen sijaan ei ole satua (Apo 2018, 20). Tästä huolimatta tuon esille, kuinka 1900-luvun aikana muotoutunut lajityyppi jota nykypäivänä tarkastellaan fantasiana on eriytynyt saduista ja tätä kautta sille on muodostunut myös omia erityispiirteitään. Satujen käsittelyn osalta on tarpeellista, että tuon esille tarkentavat termit sen eri muodoille. Perinteinen käsitys sadusta voi tilanteen mukaan käsittää yhtä lailla historiassa kulkeneet ihmeelliset tarinat, eläinsadut ja myytit. Asiaa vaikeuttavat myös myöhemmin kirjoitetut teokset, joilla ei ole vuosikymmenten tai -satojen mittaista historiaa, mutta jotka hyödyntävät satujen yleisiä piirteitä tarkoituksenmukaisesti.

Englanninkielisen termin *fairy tale* on katsottu olevan harhaanjohtava, koska sen voidaan ymmärtää tarkoittavan vain sellaisia tarinoita, joissa esiintyy keijuja (*fairy*). Tästä syystä englanninkielinen kirjallisuudentutkimus on ottanut käyttöön saksankielisen sanan *märchen*, kun satuihin halutaan viitata rajatumminkin. *Märchen* tarkoittaa satuja laajassa merkityksessä, ja se on yhteydessä kansansatuja (*folktale*) tarkoittavaan sanaan *volksmärchen*, joka viittaa perinteisiin, suullisessa perinteessä esiintyviin tarinoihin. Saksan kielessä otettiin myös käyttöön sana *wundermärchen* tarkoittamaan ihmesatuja (*wondertale*) eli satuja, jotka sisältävät yleensä ihmeellisiä tapahtumia ja sijoittuvat toisenlaiseen maailmaan tai ajattomaan menneisyyteen. (Clute & Grant 1997, 624.) Edelleen saduista voidaan myös erottaa *kunstmärchen*, jolla tarkoitetaan kirjallista satua (*literary fairy tale*) eli lyhyttä teosta, jossa kirjailija käyttää

tunnettuja maagisen sadun keinoja, muuttaen niitä jollain tavalla (Nikolajeva 1988, 12). Modernin fantasian juurien on katsottu ulottuvan näiden kirjallisten satujen syntyyn (Attebery 1992, 10).

Myös J.R.R. Tolkien on esseessään ”Saduista” (”On Fairy-Stories”, alunperin luentona 1939) käsitellyt, minkälaiset kertomukset voidaan erottaa satuihin kuulumattomiksi. Tolkien erottaa saduista erillisiksi matkakertomukset (esimerkkinä *Gulliverin matkat*), uniin perustuvat kertomukset (kuten *Liisan seikkailut Ihmemaassa*) sekä puhtaat eläintarinat eli faabelit (Tolkien 2002, 28–32). Yhdistäväksi tekijäksi näille kaikille voidaan nähdä jälleen niiden yhteydet oikean maailman kanssa, alkaen matkakertomuksista:

”Matkakertomukset kuvaavat monia ihmeitä, mutta nuo ihmeet ovat sellaisia, joita nähdään kuolevaisten maailmassa, jollain alueella omassa ajassamme ja avaruudessamme; vain etäisyys kätkee ne.” (mt., 29)

Uniin perustuvat kertomukset puolestaan epäonnistuvat Tolkienin mukaan satujen tärkeimmässä pyrkimyksessä, eli kuvaamasta ihmeiden käymistä toteen (mt., 30). Lukija ei siis voi tarkastella tällaisen kertomuksen kuvaamia tapahtumia tai ihmeitä totena, koska ne tapahtuvat unen rajoissa. Eläinfaabeleiden kohdalla Tolkien yhtä lailla toteaa niissä esiintyvien eläinten olevan ”pelkkä naamio ihmisten kasvoilla”, eli että tällaisissa kertomuksissa tapahtuvat asiat ovat pohjimmiltaan identtisiä oman maailmamme kanssa (mt., 32).

Tällä kautta voin alkaa rajaamaan tarkemmin, minkälaiden satujen katson olevan lähimpänä käsittelemääni fantasian lajityyppiä ja minkälaiden piirteiden kautta voin yrittää erottaa näitä kahta toisistaan. Tolkienin määritelmää seuraten erotan siis ensimmäisenä eläinfaabelit, matkakertomukset sekä erilaiset uniin sijoittuvat kertomukset saduista erillisiksi. Koska suomenkielinen termi ”satu” ei sisällä samanlaista sisäistä merkitystä keijuihin kuin sen englanninkielisessä vastineessa, katson termin *märchen* olevan hyödyllinen tapa käsitellä kyseistä lajityyppiä kokonaisuutena. Kuten olen tuonut esille, tästä satujen kokonaisuudesta voidaan erottaa edelleen suulliseen perinteeseen pohjautuvat *volksmärchen* eli kansansadut sekä *wundermärchen* eli maagiset ihmesadut, ja molempien pohjalta muodostuneita satuperinteitä hyödyntäen kirjoitetut *kunstmärchen* eli kirjalliset sadut. Koska kirjalliset sadut syntyvät tietoisessa intertekstuaalisessa suhteessa muihin satuihin, katson suuren osan moderneista satuteoksista sopivan tähän kategoriaan. Sekä kansansadut että ihmeellisiä tapahtumia sisältävät ihmesadut sen sijaan pohjautuvat suullisen tarinankerronnan perinteeseen, ja ne

vaikuttaisivat olevan lähimpänä sitä, mihin yleisessä keskustelussa viitataan puhuttaessa ”saduista”. Ne ovat usein anonyymejä, eli niiden alkuperäistä kirjoittajaa tai luoja ei tunneta (Nikolajeva 1988, 12).

John Clute ja John Grant määrittelevät kansansatujen olevan mahdollisesti historiallisiin tosiasioihin perustuvia, mutta niiden kuvaamia tapahtumia on suurenneltu eri kertojien toimesta. Olennaista niille kuitenkin heidän mukaansa on, että kansantarinat sijoittuvat aina omaan maailmaamme, usein menneisyyteen, eivätkä ne välttämättä sisällä ihmeellisiä elementtejä. (1997, 359.) Toisaalta ihmesatujen on katsottu olevan yksi osa kansansatujen suurempaa joukkoa, jolloin ne erottautuvat muista nimenomaan sisältämänsä fantastisten tai maagisten piirteiden kautta. Tällöin kansansatujen muut osa-alueet ovat faabelit, humoristiset tarinat sekä romanttiset pienoismaanit. (Jones 2002, 8.) Koska yleisessä keskustelussa saduilla voidaan tarkoittaa sekä ihmeellisiä kuin myös arkipäiväisempiä tarinoita, käsittelen ihmesatuja kansansatujen alaisuudessa. Ihmesadut vaikuttaisivat olevan satujen eri kategoriasta lähimpänä fantasiaa, ja siksi lajityyppien eroja on helpointa tarkastella sen kautta. Muissa satutyypeissä kuvaus on pääasiassa realistista, mutta ihmesadut kuvaavat maagisia tai ihmeellisiä tapahtumia, jotka ovat olennainen osa inhimillistä kokemusta teoksessa (mt., 9).

Steinby toteaa, että ihmesaduille voidaan tunnistaa ominaiseksi piirteeksi ajallinen ja usein myös tilallinen etäisyys. Kertomuksen ajankohta ilmaistaan saduissa usein vain epämääräisesti sanoilla ”olipa kerran”, ja tilallisesti sen tapahtumat sijoittuvat määrittelemättömään ja usein muuttumattomaan sadun maailmaan. (2013, 83.) Tätä tukee myös ajatus saduista uudelleenkerrottuina (*twice-told*) tarinoina, eli tarinoina, jotka ovat kulkeneet kertojalta toiselle (Clute & Grant 1997, 986). Ajattomuus auttaa tällöin näiden tarinoiden kertomista, koska niitä ei ole kiinnitetty tiettyyn ajanhetkeen ja kulttuuriin, jolloin niiden kuvaamat tapahtumat voidaan kertoa uusille lukijoille ilman että ne menettävät merkitystään. Tolkien nimittää tätä satujen ajatonta paikkaa ”satumaaksi” ja katsoo sen olevan olennaisin osa saduksi ymmärrettyjä teoksia riippumatta siitä, onko satu tarkoitettu satiiriksi, seikkailuksi, opettavaksi tai fantasiaksi (2002, 26). Satumaan tarkoitus onkin ”tehdä mielikuvituksen tuotokset tahdon kautta todellisiksi” (mt., 39). Satumaa, erityisesti ihmesadun kohdalla, on siis ”reaalisesta todellisuudesta poikkeava sadun maailma, jossa tapahtuu ihmeellisiä asioita” (Steinby 2013, 152). Fantasian kuvaama ihmeellinen maailma voidaan sekin siis katsoa omanlaisekseen satumaaksi, mutta vain koska se tarjoaa mahdollisuuden kokea ihmeellisiä asioita. Sadun ajallisesti ja tilal-

lisesti irrallisiksi jätettyyn maailmaan verrattuna fantasian maailma sen sijaan on usein selkeästi määritelty. *Perillinen*-sarjan Alagaësia on selkeästi kuvattu, ja sille on olemassa myös tunnettua historia, jonka merkittäviin tapahtumiin ja henkilöihin teokset silloin tällöin viittaavat. Satujen maailma esiintyy usein muuttumattomana, kun taas Alagaësian kaltainen määritelty sekundaarinen maailma sisältää samankaltaisen historiallisen muutoksen, joka vaikuttaa myös lukijan primaarimaailmassa.

Kuitenkin satumaa on mahdollista nähdä samalla fantasiaa ja satuja yhdistävänä tekijänä. Mikäli satumaa palvelee yksinkertaisimmassa merkityksessä omasta maailmastamme irrallisena maailmana, jossa voi tapahtua ihmeellisiä asioita, sisältää fantasiakin epäilyksettä sellaisen, vaikka se ei olisikaan yhtä irrallisesti kuvattu kuin saduissa. Tulen palaamaan aiheeseen käsitellessäni fantasian ihmeellisen elementin esiintymistä magiana seuraavassa luvussa. Tässä vaiheessa satumaan luonteeseen on mielestäni mahdollista tehdä ero sen perusteella, miten ihmeelliseen suhtaudutaan sadussa. Tällä tarkoitan sitä, että ihmesatujen hahmot eivät koskaan kyseenalaista tai ihmettele ihmeellisten piirteiden läsnäoloa. Maria Nikolajeva määrittelee satujen sijoittuvan yhteen maailmaan, jossa kaikki on mahdollista. Yliluonnolliset tapahtumat, kuten puhuvat eläimet, toiveiden toteutuminen ynnä muut sellaiset tapahtumat ovat osa tätä maailmaa, eikä tarinan päähenkilö koskaan kyseenalaista niiden olemassaoloa. Fantasia sen sijaan sisältää kaksi maailmaa, todellisen ja maagisen, jotka ovat yhteydessä toisiinsa. Tämä kahden maailman rakenne on hänen mukaansa erityinen juuri fantasialle. (1988, 13.) Tulen myöhemmin palaamaan Nikolajevan näkemykseen siitä, että kaksi maailmaa olisivat olennaisia fantasialle lajityyppinä, ja keskityn tässä vaiheessa siihen, miten hän kuvaa yliluonnollista saduissa. Katson myös Nikolajevan tarkoittavan määritelmässään puhuvilla eläimillä sellaista satua, jossa puhuvat eläimet palvelevat yliluonnollisena eli jollain tavalla tavallisesta poikkeavana elementtinä. Tällöin se eroaa Tolkienin kuvaamista eläinfaabeleista, joissa puhuvat eläimet käyttäytyvät kuin ihmiset eivätkä siksi ole samalla tavalla erityisiä. Ihmesadussa päähenkilö voi siis kohdata yliluonnollisia tai ihmeellisiä asioita, mutta samaan aikaan hän ei kyseenalaista niiden olemassaoloa sadun maailmassa. Ihmesatu eroaa kansansatujen muista muodoista, kuten humoristisista kertomuksista tai eläinfaabeleista, sen kautta miten se käyttää ja suhtautuu yliluonnolliseen (Jones 2002, 10). Satujen hahmoille yliluonnolliset tapahtumat ovat epätavallisia, mutta he hyväksyvät ne sellaisenaan. He eivät epäile kokemiensa asioiden olevan vain harhaa tai petosta, tai yritä ymmärtää tarkemmin mikä aikaansaa koetun ihmeen.

Toisena tunnistettavana piirteenä ihmesadulle, kuten myös monille muille perinteisille saduille, on niiden selkeä rakenne. Satujen on havaittu sisältävän lukuisia yhteisiä kerronnallisia elementtejä, ja erityisesti niiden järjestys on aina samanlainen. Vladimir Propp on tunnustuksessa teoksessaan *Morphology of the Folktale (Morfogija skazki, 1928)* määritellyt lukuisten venäläisten kansansatujen pohjalta satujen yhteisiä piirteitä, joita hän nimittää funktioiksi. Satujen hahmot, Proppin termein *dramatis personae*, toteuttivat nämä funktiot sadussa riippumatta kuka sen toteuttaa tai miten se tapahtuu. Hahmojen nimet voivat muuttua, samoin kuin heidän ominaisuutensa, mutta heidän toimintansa ja täten heidän toteuttamansa funktio pysyy samana. (2009, 20.) Olennaista on myös se, että näiden funktioiden määrä on rajallinen, ja niiden järjestys on aina sama (mt., 21–22). Tätä kautta esille nousee sadun tyypillinen rakenne, jonka kautta se yleisesti tunnistetaan lajityyppiin kuuluvaksi. Fantasia sen sijaan ei seuraa samanlaista tiukkaa kerronnallista rakennetta (Nikolajeva 1990; 1988, 22).

Yhtenä selkeästi tunnistettavista sadun kerronnan rakenteista voidaan myös pitää sen loppua, joka on usein yhtä tyypillinen kuin sadun aloittavat sanat ”olipa kerran”. Tolkien toteaa, että kaikilla kokonaisissa saduissa tulisi olla onnellinen loppu, joka antaa lohtua. Tällaista ”hyvää katastrofia” tai iloista käännettä hän nimitti eukatastrofiksi (*eucaastrophe*). Se ei niinkään kiellä epäonnistumisen tai surun mahdollisuutta, eli dyskatastofia, vaan pikemminkin tarvitsee epäonnistumisen uhkaa tapahtuakseen. Eukatastrofi antaa lukijalle sadun lopussa tunteen, etteivät hahmot mahdollisista vastoinkäymisistä huolimatta päädy lopulta tappiolle, vaan kaikki tulee kääntymään parhain päin. (Tolkien 2002, 90–91.) Myös muut tutkijat ovat nostaneet onnellisen lopun olennaiseksi osaksi satuja:

”What we might call Grimm’s Other Law states that in a fairy tale, heroes may undergo terrible trials and evil beings might thrive temporarily, but good will triumph in the end. Tolkien points out in his essay ”On Fairy Stories” that this turn to the good is wholly unexpected, beyond hope. He calls it *eucaastrophe*, the good reversal [...]” (Atteberry 2014, 53.)

Onnellinen loppu sadussa vahvistaa sen kuvaaman maailman moraalisen soveliaisuuden, eli pahat saavat rangaistuksena ja hyvät palkitaan tekojensa mukaisesti (Jones 2002, 17). Mutta tällainen väistämätön onnellisuus ei ole yhtä erottamattomana osana fantasiaa, vaan se kykenee ohjaamaan tarinansa myös traagisempaan suuntaan. *Perillinen*-sarjan loppu on haikea ja osin jopa surullinen. Onnistuttuaan tehtävässään ja autettuaan Alagaësiaa kohti rauhaa Eragon ja Saphira joutuvat olosuhteiden takia matkaamaan pois, ja jättämään kaikki läheisensä

taakseen. Loppu ei tällöin tarjoa heille rauhallista elämää palkinnoksi kaikista voitetuista haasteista, kuten sadut usein tekevät.

Yhteisistä juuristaan huolimatta satujen, tässä tapauksessa juuri ihmesatujen, voidaan todeta erottautuvan fantasiasta sekä kuvaamansa maailman kuin myös kertomuksen rakenteen kautta. Sekä sadut että fantasia voivat sijoittua omastamme eroavaan ihmeelliseen maailmaan, jossa tapahtuu ylikuonnollisia asioita. Mutta sadut jättävät epäselväksi kuvaamansa tapahtumien ajanhetken sekä tarkan sijainnin, tehden sitä kautta kertomuksestaan paitsi ajattoman niin myös ymmärrettävän eri kuulijoille. Fantasia sen sijaan pyrkii usein tuomaan selkeämmin esille, kuinka sen maailma erottuu omastamme ja omaa tällöin itsenäiset tilalliset ja ajalliset ulottuvuutensa. Tämän lajille tyypillisen maailmanrakentamisen on todettu seuraavan esimerkkiä, jonka Tolkien asetti fantasialle omien teostensa kautta (Kraatila 2021, 109; Traill 2018, 6). Sadut myös noudattavat tiukempaa ja selkeämmin havaittavaa rakennetta kerronnassaan. Hahmot ja heidän tekonsa voivat vaihdella eri satujen välillä, mutta ne kaikki toteuttavat tyypillisesti samankaltaisia tarpeita, joilla tapahtumia ohjataan eteenpäin. Ja onnellinen, lohtua tai iloa tuova loppu on olennainen osa satujen kerrontaa. Fantasia sen sijaan antaa mahdollisuuden erilaisiin kerronnan tapoihin, eikä se ole samalla tavalla velvoitettu loppumaan onnellisesti.

## 2.4 Fantasian lajipiirteitä

Olen tähän mennessä tuonut esille lyhyesti tieteisfiktion, kauhun ja sadun lajityyppien piirteitä ja käsitellyt sitä, kuinka ne eroavat fantasiasta. On siis olennaista, että tuon seuraavaksi esille fantasian omia lajipiirteitä, jotka ovat jääneet jäljelle eroteltuani sen läheisiä lajityyppejä siitä. Määrittelen tällöin sellaiset piirteet, jotka ovat olennaisia kohdeteosteni edustamassa fantasiassa ja jotka voidaan ymmärtää selkeästi fantasiaan kuuluviksi. Tätä kautta tuon myös esille, minkälaiseen fantasian luokkaan käsittelemäni teosten voidaan katsoa kuuluvan. Fantasiaa on tutkittu joskus lajityypin sijaan tyyllilajina (Attebery 1992), mutta tutkielmassani tarkastelen fantasiaa pelkästään lajityypinä, koska sille voidaan mielestäni havaita useita rakenteellisia ja muodollisia piirteitä, joiden kautta lajityyppi ja sen määritelmä muodostetaan.

Brian Attebery (1992) on määritellyt fantasian lajityypin olevan niin sanottu sumea joukko (*fuzzy set*). Tällöin fantasiaa eivät määritä lajityypinä sen rajat, vaan sen ydin; toisin

sanoen teokset, joiden katsotaan olevan kaikista selkeimmin fantasiaan kuuluvia tai tyypillistä fantasiaa. Muut teokset asettuvat tämän ytimen ympärille sumeaksi joukoksi, joiden fantastinen olemus muuttuu sitä epäselvemmäksi mitä kauempana ne ovat ytimeistä. Kauempana ytimeistä olevia teoksia voidaan tarkastella fantasian lisäksi myös muihin lajityyppeihin kuuluvina, josta syntyvät määritelmän kuvaaman joukon epäselvät tai sumeat rajat. On kuitenkin syytä mainita, että Attebery määritteli, apunaan joukko muita fantasiantutkijoita, tällaisen ytimen fantasialle empiirisesti vain neljänkymmenen teoksen pohjalta. (1992, 12–13.) Luonnollisesti se ei siis palvele yleispätevänä vertailukohtana kaikille lajityyppeihin katsotuille teoksille, ja Attebery tuo tämän seikan esille teoksessaan. Fantasian ytimessä sijaitsivat hänen mukaansa Tolkienin *Taru Sormusten Herrasta*, jonka lähetyville asettuivat muun muassa Ursula Le Guinin *Maameren Tarinat* -trilogia sekä Lewis Carrollin *Liisan seikkailut Ihmemaassa*. Atteberyn määritelmän mukaisesti nämä ovat tyypillistä fantasiaa, samoin kuin sellaiset teokset, jotka ovat niiden kaltaisia. (mt., 14.) Tämän määritelmän voidaan todeta olevan selkeydestään huolimatta varsin rajoitettu, sillä se sisältää ajatuksen, että teosten paikkaa fantasian lajityypissä voitaisiin arvioida sen perusteella, kuinka läheisesti ne muistuttavat mainittuja ydinteoksia. Attebery tiedostaakin myöhemmässä tutkimuksessaan sumean joukon määritelmän jättävän huomiotta lajityypin historialliset ja sosiaaliset ulottuvuudet, kuten sen, millaiselle yleisölle tarkastelun kohteena oleva teos on kulloisella ajanhetkellä suunnattu ja millaiseen tarkoitukseen. Näitä ulottuvuuksia on hänen mukaansa kuitenkin mahdollista tutkia ongelmitta sumean joukon teorian rinnalla. (2014, 33–34). Hyödyllisenä havaintona näen kuitenkin, että Atteberyn luettelemat ydinteokset jakavan tiettyjä yhteisiä piirteitä, jotka ovat edelleen mielestäni tyypillisiä juuri fantasiaan kuuluville teoksille, kuten sekundaarinen fantasiamaailma sekä arkitodellisuudesta poikkeavat tapahtumat. Fantasian ytimeen sijoitettujen teosten, kuten esimerkiksi Tolkienin tuotokset, voidaan siis ajatella olevan *tyypillistä* fantasiaa, ilman että ne määrittäisivät koko lajityyppiä. Tämä ei ole kovinkaan yllättävää sen pohjalta, kuinka tärkeä rooli kyseisillä teoksilla on ollut määrittelemässä lajityyppiä.

Yksi tunnettu tapa, jolla fantasian lajityyppiä ja siihen kuuluvia teoksia on jaoteltu, on jako korkea- ja matalafantasian (*high fantasy* ja *low fantasy*) välillä. Korkeafantasialla tarkoitetaan usein omastamme eroavaan fantasiamaailmaan sijoittuvia teoksia, matalafantasian sen sijaan enemmän omassa maailmassamme tapahtuvia fantasiakertomuksia, joissa yliluonnollinen on jollain tavalla mukana (Clute & Grant 1997, 466 ja 597) ja jossa yliluonnollisen

kohtaaminen voi tapahtua positiivisesti (Sisättö 2003, 6). Termeille ei ole tarkoitettu arvottavaa merkitystä, jolloin korkeafantasia katsottaisiin paremmaksi kuin matala. Katson termien viittaavan enemmänkin teosten fantastisuuden ”määrään”, korkeafantasian sisältäessä sitä enemmän sijoituessaan kokonaan omastamme eroavaan maailmaan, ilman että niillä olisi arvottavaa merkitystä fantasiateokseen liittyen. Jotkut tutkijat ovat kuitenkin halunneet välttää tällaisia tulkintoja termien käytössä, ja määritelleet samanlaista jakoa fantasiassa toisilaisilla termeillä:

”I prefer to avoid the term ”high fantasy” because of its quality connotations. Worse still is the opposite, ”low fantasy”, the term sometimes used to denote fantasy taking place wholly in the primary world. Both terms are ambivalent and used differently by various authors. I therefore find it fruitful to introduce my own terms to describe the paradigm of secondary world according to the relation between the primary world and the secondary world.” (Nikolajeva 1988, 36.)

Korkeafantasian on usein katsottu edustavan tyypillistä fantasiaa. Mutta sellaisenaan se ei tarjoa kovinkaan tarkkaa rajausta lajityypille tämän tutkielman tarpeisiin. Siksi hyödynän Farah Mendlesohnin (2008) tekemää luokittelua fantasialle määrittäkseni tarkemmin, mitä korkeafantasian voidaan katsoa tarkoittavan. Mendlesohn on jakanut fantasian neljään luokkaan, jotka ovat porttiseikkailun fantasia tai porttifantasia (*portal-quest fantasy*), immerssiivinen fantasia (*immersive fantasy*), intrusiivinen tai tunkeutumisfantasia (*intrusive fantasy*) ja liminaalinen fantasia (*liminal fantasy*). Jako näiden luokkien välillä tapahtuu sen mukaan, miten yliluonnollinen tai fantastinen on osa kerronnan maailmaa. Porttifantasiassa liikutaan fantastiseen maailmaan jonkin portin tai rajan ylitse, immerssiivisessä fantasiassa fantastinen on erottamaton osana kerronnan maailmaa, intrusiivisessä fantasiassa se tunkeutuu fantastisesta maailmasta omaan maailmaamme, ja liminaalisessa fantasiassa fantastisen olemassaolo osana kerronnan maailmaa on epäselvä. (2008, xiv.) Mikäli näitä kategorioita tarkastellaan korkea- ja matalafantasian mukaisesti sen perusteella, sijoittuvatko ne omaan vai fantastiseen maailmaan, katson tunkeutuvan fantasian olevan tällöin matalafantasiaa. Se sisältää yleensä joko oman maailmamme tai omamme kaltaisen maailman, johon fantastinen tunkeutuu. Kerronnan näkökulma asettuu tällöin tämän ei-fantastisen maailman puolelle. Porttifantasiassa fantastiseen maailmaan siirrytään portin kautta, jolloin fantastinen pysyy tämän rajan toisella puolella eikä yleensä sekoitu reaaliin maailmaan (Korpua, Hirsjärvi, Kovala & Välisalo 2021, 14). Tällöin se asettuisi matalafantasiaan, mutta samanlainen rajanylitys voi mielestäni tapahtua myös selvästi korkeafantasiaan kuuluvissa teoksissa sekundaarimaailman sisällä. Mendlesohn

mainitseekin, kuinka tällainen rajanylitys voidaan löytää jopa suljetun sekundaarisen maailman esimerkkinä pidetyssä *Taru Sormusten Herrassa*, Frodo Reppulin siirtyessä tutusta ja turvallisesta Konnusta suurempaan ja vieraaseen Keski-Maahan. (mt., 2.) Liminaalista fantasiaa puolestaan ei ole helppoa asettaa kumpaakaan vaihtoehtoon, koska sille on ominaista lukijan ja teoksen hahmojen erilainen suhtautuminen fantastiseen (mt., 182). Lukijalle ihmeellisistä vaikuttavat asiat voivat sen maailmassa olla hahmoille tavanomaisia, ja päinvastoin. Mutta kaikista selvimmin korkeafantasiaan asettuu immerstiivinen fantasia, joka perustuu kaikilta ominaisuuksiltaan kokonaisen fantasiamaailman kuvaukseen. Tällainen maailma on paitsi erillinen niin myös koskematon ulkopuolisilta vaikutteilta (mt., 59). Mendlesohnin määrittelemistä fantasian tyypeistä immerssiiviseen fantasian voidaan siis katsoa olevan selkeästi korkeafantasia, ja olennaisena piirteenä molemmille on sijoittuminen fantastiseen maailmaan. Teoksen maailma on yleensä maisemiltaan monimuotoinen (Clute & Grant 1997, 341), ja erityisesti korkeafantasiassa tällaista maailmaa kuvataan usein teoksessa esillä olevan kartan avulla (Ekman 2013, 14–15).

Kykenen myös hyödyntämään John Cluten ja John Grantin antamaa määritelmää genrefantasialle (*genre fantasy*) ja seikkailijafantasialle (*adventurer fantasy*). Genrefantasia heidän mukaansa tunnistetaan fantasiaksi, vaikka lukija ei olisikaan lukenut fantasian lajityyppiin kuuluvia teoksia, mutta hän tuntee kuitenkin joitain lajityypin piirteitä. Genrefantasiassa ovat täten esillä fantasian ja rakenteet, ja sen kaikista selkeimpänä tunnusmerkkinä on, että se sijoittuu sekundaarimaailmaan, joka on yleensä myös fantastinen. (1997, 396.) Seikkailijafantasia on usein nivoutunut yhteen genrefantasian kanssa, jälkimmäisen kuvatessa tavallisia tai epätavallisia henkilöitä, jotka yrittävät selvitä fantastisessa maailmassa. Teos voidaan nähdä seikkailijafantasiaana, mikäli se sisältää pikareski- eli veijariromaanin piirteitä. (mt., 7.) Tässä tapauksessa katson tällaiseksi piirteeksi lähinnä fantastisen maailman laajuuden ja sen sisältämien ihmeellisten asioiden esittelyn matkaamalla maailman halki. Nämä maantieteelliset erityispiirteet ovat usein myös esillä teoksessa jonkinlaisen kartan muodossa (Glute & Grant 1997, 341). Tätä kautta seikkailijafantasia eroaa sankarifantasiasta (*heroic fantasy*), joka tyyppillisesti kuvaa jonkin suurellisen tai tärkeän tehtävän suorittamista, yleensä tavanomaisten hahmojen toimesta (mt., 7). Eepinen fantasia (*epic fantasy*) puolestaan sisältää myyttien, legendojen tai kansantarinoiden piirteitä, kuvaten tällöin sankareita, jotka suorittavat merkittäviä tekoja. Näiden eepisten myyttien ja legendojen päähenkilöt ovatkin usein jollain tavalla erityisiä tai yli-inhimillisiä (Jones 2002, 8). Kaikkien näiden kategorioiden kohdalla voidaan

myös todeta fantasian sisältävän yhtenäisen tarinan. Toisin kuin surrealistiset tai unia kuvaavat kertomukset, fantasia ei yritä piilottaa kerrontaansa vaan pitää se selkeänä (Clute & Grant 1997, 338). Fantasiaa on siis selkeä tarina, joka sijoittuu usein ihmeellisiä tai mahdottomia asioita sisältävään fantastiseen maailmaan, ja joka kuvaa tavanomaisten hahmojen valintoja kyseisessä maailmassa. Riippuen teoksesta he voivat vain matkata maailman halki tai pyrkiä suorittamaan jonkin tärkeän tehtävän.

Viimeisenä piirteenä, jonka haluan tuoda esille, on teoksissa esiintyvät ihmeelliset tapahtumat eli toisin sanoen sen fantastisuus. Eri tutkijat ovat määritelleet sitä erilaisilla tavoilla: poikkeamana tunnetuista tosiasioista, yliluonnollisena tai magiana. Tällainen poikkeama oman maailmamme säännöistä nähdään kuitenkin erottamattomana osana fantasiaa (Attebery 1992, 14–15). Tässä vaiheessa riittää, että tuon esille yksinkertaisen rajan tälle fantastiselle ennen kuin pureudun siihen tarkemmin seuraavassa pääluvussa. Olennaisimpana seikkana fantasian kuvaamille ihmeellisille asioille katson, ettei sitä voida selittää tyhjentävästi. Tämä pohjaa samaan määritelmään, jonka annoin aiemmin tieteisfiktioille, eli siihen voidaanko teoksen kuvaamaa ihmeellisyyttä selittää oman maailmamme termeillä. Mikäli kuvattu ihmeellisyys pohjautuu tieteeseen tai luonnonilmiöihin, kyseessä on tieteisfiktio. Jos ilmiö sen sijaan on selittämätöntä ja mystistä, on kyseessä fantasia. (Buker 2002, 52–53.) Katson että tätä määritelmään on mahdollista myös laajentaa hieman. Mikäli teoksen poikkeava elementti voidaan katsoa olevan laajennettu joistakin tieteellisistä tai historiallisista lähtökohdista, se luetaan tieteisfiktioiksi (Clute & Grant 1997, 84). Tällöin tapahtumien selityksenä ovat järkipäiset ja aineelliset syyt (Attebery 2014, 155). Fantasia sen sijaan pohjaa kuvaamansa ihmeelliset asiat aineettomiin syihin, joita ei ole mahdollista ymmärtää samalla tavalla järkipäisesti:

*”For example, the emphasis on material causes in Science Fiction finds its counterparts within fantasy in the assumption of immaterial connections. In a fantasy, invisible chains link a ring and a dark fortress, or a star-shaped birthmark and the stars inlaid on a harp. These intangible connections reflect emotional or metaphorical associations, rather than demonstrable causative ties. Fantasy refers to them as magic; [...]” (Attebery 1992, 109.)*

Osa fantasiasta voi sisältää tiettyjä tieteelliseksi katsottavia lainalaisuuksia, mutta niiden ohella vaikuttaa yleensä jokin tekijä, joka mahdollistaa fantastiset tapahtumat teoksen maailmassa, joka ei ole mahdollista omassamme. Onkin todettu, että tieteisfiktio sallii ja tarvitsee osakseen tieteellisen selityksen, kun taas fantasia ei salli sitä (Canavan & Suvin 2016,

81). Kuten aiemmin esille on tullut, näiden lajityyppien raja voi kuitenkin olla epäselvä teoksessa, ja esimerkiksi tieteisfantasia sekoittaa niitä toisiinsa luovalla tavalla. Mutta tieteisfantasian voidaan sanoa sisältävän sekä fantasian että tieteisfiktion piirteitä (Roine 2021, 192). Tutkielmani kohdeteokset sisältävät selkeimpänä fantasian tyyppillisiä piirteitä, ilman että niiden rinnalla ei ole yhtä näkyvästi kuvattuja tieteisfiktion piirteitä. Siksi katson ihmeelliselle annettun selityksen olevan hyödyllinen tapa erottaa tieteisfiktiota ja fantasiaa tämän tutkielman tarpeisiin. Tämä ei ole yksiselitteinen tai ongelmaton määritelmä, kuten tuon esille kolmannessa pääluvussa. Mutta fantastisen voidaan kuitenkin todeta olevan ainakin selkeänä osana fantasian lajityyppiä, sen jäädessä yleensä tietyissä rajoissa vaille tarkkaa selitystä.

Tämän tutkielman tarpeisiin käsitän fantasian tarkoittavan siis lukijan omasta maailmasta eroavaan fantastiseen maailmaan sijoittuvaa yhtenäistä kertomusta. Kyseisessä maailmassa tapahtuu ihmeellisiä, lukijan näkökulmasta mahdottomia asioita, ja teosten kerronta keskittyy kuvaamaan tavanomaisia hahmoja, jotka ovat osa kyseistä fantastista maailmaa. Tämä määritelmä sisältää sellaiset korkeafantasian teokset, jotka ovat uskottavaa fantasiaa fantastisen maailmansa kautta. Edelleen ne kuuluvat genrefantasiaan, ja käyttävät seikkailija- ja sankarifantasian piirteitä kerronnassa.

### 3 Sekundaarimaailma ja magia fantasian lajipiirteinä

Yleisesti fantasiaan kuuluvan teoksen kuvaaman maailman tai sen kuvaamien ihmeellisen tapahtumien katsotaan olevan mahdottomia, ja sitä kautta epätodellisia. Ne poikkeavat lukijan arkitodellisuudesta, eikä niitä ole mahdollista kokea tai havaita lukijan omassa elämässä. Tällaista näkemystä on kuitenkin myös kritisoitu, koska sen katsotaan yksinkertaistavan fantasian määritelmää liikaa (Wolfe 2011, 1). Tällainen määritelmä sisältää samaan aikaan oletuksen, että vain havainnoitava todellisuus, johon kuulumme, olisi ainoa ”todellisuus”, ja kaikki muu pelkkää kuvitelmaa ja siksi epätodellista. Kaikki omasta arkikokemuksestamme poikkeava luettaisiin tällöin yksinkertaisesti mahdottomaksi, eikä siihen tarvitsisi suhtautua vakavasti. Mutta fantasia, kaikista fantastisista ja mahdottomista piirteistään huolimatta, sisältää myös lukijan arkitodellisuuden näkökulmasta tunnistettavia piirteitä. Tulkitseehan lukija kuitenkin kirjallista tekstiä aina omien kokemustensa pohjalta, sekä niihin verrattuna. Fantasian poikkeavat piirteet ovat selkeimmin esillä, mutta samaan aikaan niiden rinnalta löytyy myös lukuisia tunnistettavia piirteitä. Mikäli teos ei erikseen ilmaise niiden poikkeavan arkitodellisuudesta, lukija olettaa niiden olevan yhdenmukaisia arkikokemuksensa kanssa. Marie-Laure Ryan on nimittänyt tätä pienimmän poikkeaman periaatteeksi (*principle of minimal departure*) (Bell & Ryan 2019, 16–17).

Tässä luvussa tuon lyhyesti esille tapoja, joilla fantasian sekä myös muita kirjallisten teosten kuvaamia fiktiivisiä maailmoja on mahdollista tarkastella suhteessa ”oikeaan maailmaan”, eli lukijan maailmaan, joka usein mielletään ainoaksi todellisuudeksi. Samalla rajaan myös, minkälaisiin fantasian kuvaamiin maailmoihin tulen keskittymään tutkielmassani sekä niiden olennaisiksi katsomiini piirteisiin. Tärkeimpänä haluan tuoda esille eron sellaisten teosten välillä, jotka sisältävät pelkästään fantastisen maailman, ja niiden, joissa kuvataan sekä fantastista että myös arkipäiväiseltä vaikuttavaa maailmaa rinnakkain.

#### 3.1 Mahdollisten maailmojen teoria

Teoksen kuvaama maailma, jossa hahmot sijaitsevat ja tarina tapahtuu, voidaan yleisesti ymmärtää lukijoiden omasta maailmasta eroavaksi. Teoksen maailma sijaitsee teoksen sisällä, ja sen olemassaolo riippuu siten teoksen olemassaolosta. Lukija voi havaita ja olla vuorovaikutuksessa omaan arkitodellisuuden maailmaansa kuuluvien olentojen ja asioiden kanssa, kun

taas teoksen maailman on pysyvästi aistiemme ja vaikutuksemme ulottumattomissa. Tästä näkökulmasta lukijan arkisen kokemuksen maailma olisi siis todellinen, ja teoksen sisäinen maailma fiktiivinen eli epätosi. Näin arkinen maailmamme olisi siis myös ainoa olemassa oleva maailma, ja siten ensisijainen.

Tolkien on käsitellyt lukijan maailman ja teoksen kuvaaman maailman välistä suhdetta erityisesti fantasiafiktion kohdalla esseessään ”Saduista”. Siinä hän määrittelee lukijan oman maailman ja todellisuuden ensisijaiseksi, primaariksi maailmaksi (*primary world*), joka on Jumalan luomistyön tulosta. Kirjailija puolestaan, luodessaan teoksensa sisälle kuvitteellisen maailman hahmoja ja tarinaa varten, ottaa niin kutsutun alemman luojan (*sub-creator*) roolin ja tuloksena on teoksen sisäinen sekundaarinen maailma (*secondary world*). (Tolkien 2002, 54–55.) Tulen palaamaan Tolkienin määritelmään sekundaarisesta maailmasta tarkemmin myöhemmissä alaluvuissa. Mainittakoon tässä, että Tolkien toi esille tapoja, joilla teoksen kuvaama maailmaa voidaan tarkastella, ja että se voidaan ymmärtää myös lukijan maailmasta erillisenä. Tällä tavoin hän esitti ajatuksen, että oman arkitodellisuutemme rinnalle voitaisiin kuvata myös muita todellisuuksia siitäkin huolimatta, että nämä tarkastelun kohteena olevat toiset maailmat eivät olisi samalla tavalla havaittavissa kuin omamme. Myöhempi fiktion- ja erityisesti fantasiantutkimus on määritellyt tapoja, joilla erilaisia teosten kuvaamia fiktiivisiä maailmoja voitaisiin määritellä tarkemmin ja miten niiden voidaan katsoa eroavan myös toisistaan.

Yhden hyödyllisimmistä näkökulmista fiktiivisten maailmojen tarkasteluun ovat antaneet Marie-Laure Ryan ja Alice Bell (2019) jotka osoittavat, kuinka käsitettä mahdollisista maailmoista (*possible worlds*) voidaan soveltaa kirjallisuustieteen tarpeisiin. Mahdollisten maailmojen käsitettä on alun perin hyödynnetty filosofiassa tutkittaessa ei-olemassa olevia asioita, kuten fiktiivisiin asioihin viittaavien ilmaisujen totuusarvoa sekä välttämättömyyteen, mahdollisuuteen ja mahdottomaan liittyviä kysymyksiä. (Bell & Ryan 2019, 3.) Voidaanko esimerkiksi ilmaisulla ”Sherlock Holmes polttaa piippua” katsoa olevan totuusarvoa, eli kuvaako se tällöin ilmaisun kohdetta totuudenmukaisesti? Samankaltaisen ilmaisun tekeminen jostakusta puhujan lähipiiriin kuuluvasta henkilöstä on selkeää, koska ilmaisua voidaan verrata havaintoihimme kohteesta ja tarkistaa, vastaako ilmaisu havaintoamme. Mutta mikäli oma todellisuutemme, jonka havaitsemme ja jossa sijaitsemme, ymmärretään ensisijaiseksi ja siten ainoaksi olemassa olevaksi, esimerkkinä olevan lauseen kohde fiktiivinen eli epätodellinen. Kohde ei ole olemassa, eli sitä ei ole mahdollista havainnoida, mikä tarkoittaa, että ilmaisu voidaan

nähdä informaationsa puolesta tyhjänä. Tällöin sillä ei ole tiedollista sisältöä ja siten sillä ei voida katsoa olevan myöskään totuusarvoa. Mutta mikäli asiaa tarkastellaan monimaailmaisen (*many-worlds*) ontologisen näkemyksen kautta, nämä fiktiiviset maailmat voidaan ymmärtää tosiksi niiden väitteiden puolesta, jotka tekstissä ilmaistaan. Siten meidän on mahdollista tunnistaa todenmukaiset ilmaisut fiktiivisestä maailmasta ja sen tietyistä yksilöistä sen perusteella, ovatko ilmaisut yhdenmukaisia tekstin kanssa. (Ryan & Bell 2019, 3.)

Oikeutuksena ajatukselle, että oman maailmamme rinnalle voitaisiin nähdä erilaisia maailmoja, on intuitiivinen ja ymmärrettävä toteamus ”asiat voisivat olla eri tavoin kuin mitä ne ovat”. Tällä tavoin voidaan oikeuttaa ajatus yhdestä todellisesta maailmasta (*actual world*) ja lukuisista, kenties jopa äärettömästä määrästä mahdollisia tai vaihtoehtoisia mahdollisia maailmoja (*alternate possible worlds*). (Bell & Ryan 2019, 3–4.) Tämä todellinen maailma on mielestäni mielekästä yhdistää Tolkienin määrittelemän primaarin maailman käsitteeseen, sillä ne molemmat kuvaavat ensisijaiseksi ymmärrettyä todellisuutta, jossa sijaitsemme ja jota voimme havainnoida. Mutta se ei tarkoita sitä, ettemmekö voisi suhtautua näihin mahdollisiin maailmoihin vakavammin ja tarkastella niitä muuten kuin vain epätodellisina kuvitelmina.

Mahdolliset maailmat voidaan siis ymmärtää maailmoiksi, jossa asiat ovat tapahtuneet jollain toisella tavalla kuin omassa todellisessa maailmassamme. Näitä mahdollisia maailmoja voidaan hyödyntää esimerkkeinä erilaisten ajatuskokeiden sekä loogisten johdonmukaisuuksien tutkimiseen, sekä erilaisten käsitteiden kuten välttämättömyyden, mahdollisuuden ja mahdottomuuden tarkasteluun. Minkälainen maailma on mahdollinen tai mitä sisältää sellainen maailma, joka on välttämätön? Entä minkälainen olisi mahdoton maailma, vai onko meillä kykyä edes kuvitella sitä ja kuvata sitä kielellisesti? Kirjallisuustieteessä samaa ajatusta voidaan hyödyntää kirjallisen teoksen kuvaaman fiktiivisen maailman tarkastelemiseen, sillä ne voidaan nähdä tällaisina mahdollisina maailmoina. Minkälaisessa suhteessa teoksen esittämä maailma on lukijan arkitodellisuuteen? Onko teoksen esittämä maailma mahdollinen, vai jollain tavalla mahdoton? Entä, jos teos sisältää useiden erilaisten maailmojen rinnakkaista kuvausta, mikä on niiden suhde paitsi todelliseen maailmaan niin myös toisiinsa? Ryan ja Bell nostavat esille, että mikäli ymmärrämme loogisen johdonmukaisuuden tekijäksi, joka määrittää maailman mahdolliseksi, tällöin hylkäämme kaikki mahdottomat maailmat eli loogisesti ristiriitaiset tai epäselvät maailmat. Mutta jos sen sijaan tarkennamme mahdollisuuden tarkoittamaan esimerkiksi luonnonlakien havainnointia, voimme tarkastella maailmoja, jotka ovat fyysikaalisesti mahdottomia mutta silti loogisesti mahdollisia. (2019, 5–6.) Sovellan tätä

näkemyistä tutkielmani tarpeisiin ja käsittän siten mahdottoman maailman yksinkertaisimmassa merkityksessään maailmaksi, jonka esittämät tapahtumat eivät ole mahdollisia arkitodellisuuden fysikaalisissa rajoissa. Katson, että maailman ehtona on sen sisäinen säännönmukaisuus ja että mahdottomaksi maailman tekevät arkitodellisuutemme luonnonlaeista poikkeaminen tavalla, jota ei voida selittää oman maailmamme fysikaalisilla periaatteilla. Täten tarkasteluni kohteena ovat siis luonnollisesti mahdottomat mutta loogisesti mahdolliset maailmat, mikäli luonnollisuus siis ymmärretään oman arkitodellisuutemme luonnonlakien kautta. Tulen myöhemmin osoittamaan, kuinka johdonmukaisuus on osa paitsi fantasian kuvaamia maailmoja, myös niissä esiintyvää magiaa.

### 3.2 Sekundaarinen, vaihtoehtoinen vai toisenlainen maailma?

Mahdolliset maailmat tarjoavat tavan tarkastella maailmoja, jotka eroavat ensisijaiseksi ymmärretystä arkitodellisuudestamme. Mutta kuten esille on tullut, mahdollisten maailmojen teoria sisältää kuitenkin kaikki kuviteltavissa olevat maailmat, alkaen sellaisista erilaisista maailmoista, jotka palvelevat vain erilaisten loogisten ajatuskokeiden tarpeita. Samoin kaikki fiktiiviset maailmat, yhtä lailla fantastiset kuin spekulatiivisen fiktion kuvaamat, ovat mahdollisia maailmoja. Tutkielmani tarpeisiin määrittelen tarkemmin, minkälaiset fiktiossa kuvatut mahdolliset maailmat oikein ovat tarkasteluni kohteena. Tätä kautta kykenen myös rajaamaan muiden lajityyppien, kuten tieteisfiktion ja kauhun kuvaamat maailmat tarkasteluni ulkopuolelle, ja keskittymään yksinomaan fantasian maailmoihin.

John Clute ja John Grant ovat fantasiaa ja sen eri piirteitä jaottelevassa teoksessaan *Encyclopedia of Fantasy* (1997) eritelleet perusteellisesti erilaisia teoksissa kuvattuja todellisuuksia sekä kuvanneet tapoja, joilla niiden voidaan katsoa eroavan toisistaan. Ensimmäisenä on syytä erottaa toisistaan vaihtoehtoinen todellisuus (*alternate realities*) ja vaihtoehtoinen maailma (*alternate worlds*). Cluten ja Grantin mukaan näiden käsitteiden käyttö aiheuttaa usein sekaannusta, ja he kuvaavat vaihtoehtoisen todellisuuden olevan enemmän tieteisfiktion kuin fantasian tuotos. Vaihtoehtoinen maailma voi olla osana vaihtoehtoista todellisuutta, mutta kuvaa yleensä tuntemamme maapallon kaltaista maailmaa. Vaihtoehtoisia todellisuuksia sen sijaan on olemassa muitakin kuin erilaiset maapallot. (mt., 20.) Siinä missä vaihtoehtoiset maailmat käsittävät yleensä maapallon tai maapallon kaltaisten maailmojen kuvaukset, on tämä vain yksi vaihtoehtoisen todellisuuden muodoista. Olennaisena erona,

jonka Clute ja Grant nostavat esille näiden käsitteiden välille on se, että vaihtoehtoinen todellisuus on jollain tavalla yhteydessä tai vuorovaikutuksessa oman todellisuutemme kanssa, yleensä teoksen hahmojen liikkua niiden välillä. Vaihtoehtoinen todellisuus, joka ei ole omamme kaltainen eikä sisällä tällaista rajojen yli tapahtuvaa liikettä, ei ole vaihtoehtoinen todellisuus laisinkaan vaan sekundaari maailma. (mt., 21.) Koska fantasia keskittyy usein kuvaamaan maailmaa, jonka voidaan katsoa olevan maapallon kaltainen, on mielestäni oikeutettua ajatella fantasian sisältävän juuri vaihtoehtoisia maailmoja.

Edelleen vaihtoehtoisista maailmoista Clute ja Grant ovat erottaneet sekundaarin maailman, toisenlaisen maailman (*otherworld*) ja ihmemaailman (*wonderland*). Yhteisenä piirteenä niille kaikille on, ettei mikään niistä ei ole oma maailmamme eli lukijan arkitodellisuus. Tällöin ne eivät myöskään ole tunnetuista tosiasioista laajennettuja pohdintoja tulevaisuudesta tai historiallisesti merkittävien tapahtumien seurauksista, kuten spekulatiivisen fiktion kuvaamat maailmat. Sen sijaan ne ovat vieraita, eli niihin kuuluu toiseuden tai vaihtoehtoisuuden kokemus, ja niissä vallitsevat usein erilaiset perussäännöt kuin arkitodellisuuden primäärisessä maailmassa. (mt., 21–22.) Clute ja Grant toteavat, ettei fantasia sijaitse aina välttämättä tällä tavalla vieraaksi ymmärrettyssä maailmassa, koska silloin fantasia yhdistyisi miltei synonyymisesti vaihtoehtoisen maailman käsitteeseen (mt., 22). Bell ja Ryan osoittivat aiemmin fantasian sisältävän paljon muutakin kuin vain kyseisen lajityypin. Clute ja Grant määrittelevät vaihtoehtoisen maailman olevan ”kuvaus maapallosta, joka on tullut olevaksi jonkin historian hypoteettisen muutoksen seurauksena”. Tällä tavoin he toteavat seuraavansa Brian Stablefordin samansuuntaista määritelmää, jota tämä on käyttänyt tieteisfiktioon liittyen. (mt., 22.) Vaihtoehtoinen maailma olisi siis oma maailmamme sellaisena kuin se olisi voinut olla erilaisen olosuhteiden takia.

Sekundaarisen maailman ja toisenlaisen maailman voidaan siis todeta eroavan omastamme selkeästi, muuten kuin vain jonkin historiallisen muutoksen kautta, joka on pohjana vaihtoehtoisen historian kuvaukselle. Erottaessaan vaihtoehtoista todellisuutta ja vaihtoehtoista maailmaa toisistaan Clute ja Grant käyttävätkin jälkimmäisen kohdalla esimerkkeinä juuri vaihtoehtoista historiaa kuvaavia teoksia. Nämä ovat teoksia, jotka kuvaavat tunnistetavasti omaa todellisuuttamme, mutta jonkin tunnetun historian muutoksen seurauksena, kuten natsipuolueen voitto toisessa maailmansodassa tai John F. Kennedyn selviytyminen salamurhayrityksestä. Tällaisissa tapauksissa on syytä puhua siis vaihtoehtoisista maailmoista. Fantasia sen sisältää usein juuri selkeämmin erilaisia sekundaarisia maailmoja.

Monet tutkijat eivät näe sekundaarisen maailman ja toisenlaisen maailman välillä minkäänlaisia eroja. Molempien katsotaan kuvaavan itsenäistä maailmaa, joka ei ole sidottu arkitodellisuuteen. Samalla ne ovat sisäisesti koherentteja ja sisältävät arkitodellisuudelle mahdollisia piirteitä. (mt., 738.) Kaksi merkittävää tekijää kuitenkin määrittävät tällaisten maailmojen luonnetta tarkemmin. Toisenlainen maailma voi viitata yhtä lailla sekundaariseen maailmaan kuin myös ihmemaailmaan, mutta näistä sekundaarista maailmaa hallitsevat lait eivät ole yleensä sattumanvaraisia tai mielivaltaisia, toisin kuin ihmemaassa (mt., 847). Sekundaarinen maailma voi sisältää yhteyden toisenlaiseen maailmaan, kuten esimerkiksi teoksen kuvaamaan versioon lukijan omasta todellisuudesta tai olla ilman tällaista yhteyttä. Mutta toisenlainen maailma sisältää varmasti tällaisen yhteyden ja jopa väylän eri maailmojen välillä. (mt., 738.) Tällä tavalla, mikäli kuvattu maailma on siis lukijan omasta arkitodellisuudesta eroava, ilman että se voidaan tunnistaa vaihtoehtoishistorian kaltaiseksi, on kyseessä vaihtoehdoisen sijaan toisenlainen maailma. Mikäli tämä toisenlainen maailma sisältää myös johdonmukaiset sisäiset säännöt ja lait, se ei ole tällöin ihmemaan kaltainen, jonka säännöt voivat olla itsenäisen johdonmukaisia mutta loogisesti järjettömiä. Ja mikäli maailma ei sisällä minkäänlaisia yhteyksiä eli suoria reittejä arkitodellisuuden kaltaisen maailman kanssa, on kyseessä puhtaasti sekundaarinen maailma. Juuri sekundaariset maailmat tässä mielessä ovat tarkasteluni kohteena. Se on arkitodellisuuteen verrattuna toisenlainen, itsenäinen, ja sisäisten lakiansa puolesta johdonmukainen.

On syytä ottaa huomioon, kuinka Tolkien viittaa lukijan tai kirjailijan maailmaan puhuessaan primaarista maailmasta, verrattuna sekundaarisen maailmaan joka sijaitsee teoksen sisällä (2002, 54–55). Hän ei ole määritellyt, sisältääkö käsite yhtä lailla sellaisen teoksen sisällä sijaitsevan maailman, joka on arkitodellisuuden kaltainen. Eli minkälaisessa suhteessa teoksen primaarimaailma ja lukijan primaarimaailma ovat toistensa kanssa. Maria Nikolajeva (1988) on määritellyt tutkimuksessaan uudet termit, joilla kuvata primaari- ja sekundaarisen maailman välistä suhdetta. Nämä ovat suljettu (*closed*), avoin (*open*), ja kätkeyty (*implied*) sekundaarinen maailma. Suljettu maailma viittaa itsenäiseen sekundaarimaailmaan, jolla ei ole minkäänlaista kontaktia primaarimaailman kanssa. Avoimessa maailmassa tällainen kontakti on olemassa, ja sekä primaari- että sekundaarimaailma ovat läsnä tekstissä. Vihjatessa sekundaarinen maailma ei suoraan ilmene tekstissä, mutta tunkeutuu primaarimaailmaan jollain tavalla. Matalafantasian kuvaama maailma on usein tällainen. Korkeafantasia puolestaan sijoi-

tetaan yleensä suljettuun sekundaarimaailmaan. Näistä erityisesti suljetun sekundaarimaailman kohdalla Nikolajeva toteaa primaarimaailman sijaitsevan tekstin ulkopuolella. (1988, 36.) Hän siis tunnistaa, että primaarimaailmalla voidaan käsittää yhtä lailla teoksen sisäinen kuin sen ulkopuolinenkin maailma. Selvyiden vuoksi tarkennan keskittyväni Nikolajevan määrittelemään suljettuun sekundaariseen maailmaan, jonka kohdalla primaarimaailman tarkoittaa lukijan arkitodellisuutta eli tekstin ulkopuolista maailmaan. Tulen käyttämään primaarimaailman käsitettä viitatessani ensisijaisesti lukijoiden arkikokemuksen maailmaan tai läheisesti sen kaltaiseen maailmaan teoksen sisällä.

Tulen keskittymään tässä tutkielmassani tällaisia suljettuja sekundaarisia maailmoja sisältäviin teoksiin, tarkastellessani niiden kaltaisen itsenäisen ja ennen kaikkea sisäisesti johdonmukaisen maailman osana olevaa magiaa, joka sekin yhtä lailla esitetään johdonmukaisena. Tällä tavalla vältyn tarkastelemasta, miten teoksen sisällä esitetty primaarimaailman kaltaisena esitetty maailma kenties eroaa silti omasta arkitodellisuudestamme. Ainoa rinnastus, joka tapahtuu kahden eri maailman välillä, on siis teoksen suljetun sekundaarisen maailman ja lukijan oman primaarimaailman välillä, ilman että teoksen sisällä itse tapahtuisi tällaista vertailua.

### **3.3 Uskottavasti kuvattu fantasian maailma**

Johdannossa toin esille, että fantasiaa on syytetty valheellisuudesta koska se kuvaa lukijan arkitodellisuudesta poikkeavia asioita. Teoksen tarina ei siis olisi todella voinut todella tapahtua. Sen sijaan realistisen teoksen voidaan ajatella jäljittelevän todellisia tapahtumia, koska kaikki sen kuvaamat asiat ovat osa lukijan primaarimaailmaa. Christine Brooke-Rose kuitenkin toteaa, että platonilainen mimesiksen ajatus voidaan nähdä pelkkänä illuusiona: kerronta ei voi jäljitellä tarinaa, jota se itse samaan aikaan kertoo. Se voi ainoastaan luoda illuusion mimesiksestä, mikäli jäljittelyn kohteena ei ole kerrontaan käytetty kieli itse. (1981, 320.) Kirjallinen teos voi siis vain esittää, että sen kuvaamat tapahtumat olisivat tapahtuneet, vaikka todellisuudessa ne rakentuvat vasta kun tekstiä luetaan. Erityisesti fantasian voitaisiin ajatella toimivan tällaisella mimesiksen eli jäljittelyn illuusion periaatteella, sen kuvaamien asioiden olevan yleensä tyystin oman arkikokemuksemme ulkopuolella ja siten mahdottomia jäljitellä. Mutta koska nämä kuvatut asiat eivät ole havaittavissa, vaan yksin teoksen kautta kuviteltavia, tämä ei olisi siis todellista jäljittelyä. En kuitenkaan katso, että tämä tarkoittaisi yksinomaan

fantasian ja sen sisällön erottamista arkitodellisuudesta. Päinvastoin tällainen jäljittelyn illuusion voidaan huomata olevan osa tapaa, jolla fantasiateos pyrkii kuvaamaan sekundaarisen maailman ja sitä kautta vakuuttaa lukijalle sen olevan uskottava. Farah Mendlesohn yhdistää määrittelemäänsä uskottavaan fantasiaan ajatuksen jäljittelyn ironiasta (*irony of mimesis*). Immersiivinen fantasia sijoittuu itsenäiseen sekundaariin maailmaan, joka ei teoksen sisällä vertaudu muihin maailmoin ja siihen kuuluu myös oletus lukijasta teoksen maailman sisällä. Tämä tarkoittaa, että lukijan oletetaan jakavan teoksen maailmassa vallitsevat oletukset (*assumptions*). Koska kyseinen sekundaarinen maailma esitetään kuin se olisi kokonainen, elävä ja itsenäinen maailmansa, lukijalle ei tule selittää mitään ylimääräistä, koska hänen oletetaan jakavan samanlaiset pohjatiedot ja siten oletukset kuin kyseisen maailman asukkaat. (2008, 59.) Jäljittelyn ironialla hän tarkoittaa, että teoksen kerronnan tulee olettaa lukijan olevan osa teoksen maailmaa ja siten tuntevan sen yhtä hyvin kuin teoksen hahmot (mt., 59). Samalla tavalla realistisemmän teoksen kerronta olettaa lukijalla tuntevan ympäröivän maailmansa ja sen yksityiskohdat, koska lukija itse sijaitsee primaarimaailmassa, jolloin teoksen ei tarvitse erikseen selittää kaikkea hänelle. Sen sijaan lukiessaan fantasiaa lukija yleensä tulkitsee sitä eri lähtökohdista kuin realistista teosta. Vaikka fantasia usein kuvaakin primaarista maailmasta poikkeavaa todellisuutta, lukija ei aktiivisesti ajattele sen olevan mahdoton tai että esitetyt tapahtumat eivät voi tapahtua (Martin 2019, 208). Samoin kuvattuja mahdolltomuuksia ei tarkastella myöskään allegoriana, vertauskuvana, hallusinaationa tai unena (Ekman 2013, 5). Tällaiset ajatukset nousevat vasta silloin, mikäli sekundaarisen maailman uskottavuus kyseenalaistuu kerronnan aikana eli mimesiksen illuusio rikkoutuu. Jo Tolkien totesi, että onnistuneesti luotu sekundaarinen maailma synnyttää lukijassa ”sekundaarisen uskon” (*secondary belief*), jolloin kaikkea teoksen maailmassa olevaa tarkastellaan ”totena”. Vasta sitten, jos sekundaarimaailman uskottavuus kyseenalaistuu, joutuu lukija tietoisesti kieltämään epäuskoa esitettyihin tapahtumiin. (Tolkien 2002, 55.) Fantasia siis synnyttää perustavanlaatuisesti erilaisen tavan, jolla lukija suhtautuu teokseen, verrattuna aiemmin sen kanssa rinnastettuun tieteisfiktion tai kauhun lajityypit.

Sekundaarisen maailman uskottavaksi tekeminen voi pohjautua tiettyihin tunnistettaviin piirteisiin kyseisessä maailmassa sekä sen sisäiseen johdonmukaisuuteen. Ann Swinfen (1984) toteaa, että fantasian kuvaama todellisuus vaatii osakseen tukevan yhteyden primaariin maailmaan. Lukijan tulee perustavanlaatuisella tavalla ymmärtää teoksen tapahtumia ja hahmoja, jotta hän voi samaistua niihin ja tuntea sympatiaa heitä kohtaan. Ja tässä nousevat

esille sellaiset mimeettiset yhteydet primaariseen maailmaan, jotka mielestäni voivat jäädä vähemmälle huomiolle. Swinfen jatkaa edelleen, että sekundaarisen maailman tulee olla käsitettävä ja looginen, jotta lukija hyväksyy sen. Sen sisällä vallitsevat fysikaaliset luonnonlait ja esimerkiksi kasvisto voivat poiketa osin primaarista maailmasta, mutta niiden tulee silti seurata hyväksyttävää syy-seuraussuhdetta. Perustavanlaatuiset fysikaaliset käsitteet kuten painovoima, valo ja lämpötila ovat samankaltaisia kuin primaarissa maailmassa. Eläimet ja kasvit vanhenevat ja kuolevat, vuodenajat vaihtuvat samankaltaisessa kierrossa kevästä kesään, syksyyn ja talveen. Aurinko, kuu ja tähdet seuraavat samankaltaista vuorokauden liikettä, ja yleisesti ilmansuunnat ovat samoja, pohjoisen viitatessa kylmempään ja etelän lämpimämpään ilmastoon. (Swinfen 1984, 76–77.) Nämä tekijät ovat tärkeä osa lukijan omaa kokemusta ja käsitystä omasta, teoksen ulkopuolisesta maailmastaan, ja niistä poikkeaminen on tuotava teoksessa selkeästi esille. Marie-Laure Ryan kutsuu tätä pienimmän poikkeaman periaatteeksi (*principle of minimal departure*): mikäli teksti kuvaa siivekkään hevosen, lukija kuvittelee tuolloin kaikin puolin tunnistettavan hevosen, joka pystyy lisäksi myös lentämään. Hän ei oletta esimerkiksi, että hevonen syöksisi myös tulta, jollei teksti määrittelen sen tekevän niin. (Bell & Ryan 2019, 16–17.) Mikäli kerronta ei siis selkeästi tuo esille poikkeuksia lukijan primaarimaailman piirteistä, kuten luonnonlaeista, lukija olettaa suoraan sekundaarisen maailman kuvaavan ne samanlaisina kuin omassa primaarissa todellisuudessaan. Joihinkin tulkintoihin voivat tietenkin vaikuttaa lajityypin omat konventiot, kuten oletus, että siivekäs ja suomuinen lohikäärme myös kykenee syöksemään suustaan tulta, vaikkei tätä olisikaan teoksessa tapahtunut. Mutta tekstin kuvatessa lukijan primaarimaailmaan kuuluvia asioita, voidaan mielestäni olettaa, että tuolloin tulkinta syntyy seuraten ensisijaisesti primaarimaailman esimerkkiä. Myös Tolkien totesi sekundaarisen uskon rakentumisen olevan sitä vaikeampaa, mitä enemmän fantasiamaailman piirteet poikkeavat arkitodellisuudesta (Tolkien 2002, 68). Myös Brian Attebery toteaa mimesiksellä olevan oleellinen rooli fantasiassa:

”Though they are contrasting modes, mimesis and fantasy are not opposites. They can and do coexist within any given work; there are no purely mimetic or fantastic works of fiction. Mimesis without fantasy would be nothing but reporting one’s perceptions of actual events. Fantasy without mimesis would be purely an artificial invention, without recognizable objects or actions. [...] Fantasy depends on mimesis for effectiveness. We must have some solid ground to stand on, some point of contact [...]” (1992, 3–5.)

Mielestäni on myös mahdollista nostaa esille toinen, perustavampi tekijä, joka on fantasiassa yhtäläinen lukijan oman todellisuuden kanssa ja jota lainaamani tutkijat ovat sivunneet puhuessaan sekundaarisen maailman luonteesta. Aiemmin mainittuna luonnonlakien rinnalla olivat syy-seuraussuhteet, eli sellainen looginen johdonmukaisuus, jonka määrittelin olennaiseksi mahdollisen maailmojen kohdalla. Sisäinen johdonmukaisuus on tärkeä seikka, jonka sekä Mendlesohn että Swinfen yhdistävät uskottavana esitettyyn sekundaarisen maailman kuvaukseen. Luonnollisesti lukijan tulkintaan teoksen maailmassa vallitsevista säännöistä ohjaavat lajityypin omat piirteet, mutta usein kirjailija kuitenkin määrittää omat sääntönsä teoksen maailmaan tai viime kädessä oman versionsa noista säännöistä. Fantasia antaa kirjailijalle mahdollisuuden luoda minkälaisia maailmoja hän itse haluaa, mutta olennainen seikka on, että mikäli tämä luotu maailma ei seuraa sille asetettuja sisäisiä sääntöjä, hajoaa teoksen tarina kaaokseksi. Fantasiassa myös lajityypille ominaisen, ihmeellisen elementin eli magian tulee seurata tiettyjä säännönmukaisuuksia ja lakeja. Kun jokin säännönmukaisuus tai laki on asetettu teoksen maailmaan, eivät hahmot sen paremmin kuin kirjoittajakaan voi poiketa siitä (Nikolajeva 1988, 33). Eli myös ne elementit, jotka fantasiaan kuuluvassa teoksessa ovat selkeästi primaarisesta maailmasta poikkeavia, seuraavat loogista johdonmukaisuutta, kuten esimerkiksi lukijoiden oman arkitodellisuuden luonnonlait. Vaikka primaarinen maailma sijaitisi ainoastaan teoksen ulkopuolella, primaarin ja sekundaarin maailmojen voidaan sanoa liittyvän toisiinsa ”henkisellä tasolla, koska [kirjailija] elää primaarissa maailmassa, ja kirjoittaa kaikkien kirjailijoiden tavoin omasta inhimillisestä mielikuvituksestaan ja kokemuksistaan” (Nikolajeva 1988, 37).

Fantasian määrittelemisen yksinomaan mahdottomaksi ja lukijan maailman kautta tarkasteltuna ei-mimeettiseksi jättää mielestäni huomiotta nämä merkittävät tekijät, jotka vaikuttavat kerronnan taustalla. Aiemmin esillä olleeseen jäljittelyn ongelmaan, joka nousi ajatuksesta, että fantasia on mahdottoman kuvausta (esim. Attebery 1992; Glute & Grant 1997; Sisättö 2003), on mielestäni siis mahdollista antaa tarkentava määritelmä. Vaikka esitetyt yliluonnolliset piirteet eivät esiinnykään arkitodellisuudessa, eli lukijan primaarisessa maailmassa, ne ovat silti kuviteltavissa johonkin toiseen maailmaan, ja ovat siellä tällöin loogisesti järkeenkäyviä ja mahdollisia. Swinfen toteaaakin, että fantasia ei pelkästään jäljittele sellaisten asioiden kuten leivän, viinin, puiden ja ruohon perimmäistä olemusta, vaan ne vahvistuvat, kun ne asetetaan fantasian maailmaan. Primaarisen maailman mimesis on siis vahvistettu se-

kundaarisen maailman kautta. (1984, 9.) Asettamalla rinnakkain mahdolliseksi ja mahdottomaksi katsottu, lukija pystyy paitsi kuvittelemaan mahdottomia kokemuksia niin myös kokemaan tutut asiat uudella ja vahvemalla tavalla. Kuten sekundaarinen maailmakin, myös siihen kuuluva ihmeellinen voi olla mahdotonta mutta loogisesti johdonmukaista.

Uskottavuutta voidaan rakentaa myös sen kautta, miten teoksen fantastista elementtiä kuvataan. Agnieszka Jedrzejczyk-Drenda toteaa tutkielmassaan *Magic in Fantasy: narrative strategies from 1970 to 2010* (2017) kuinka fantasian sisältämää magiaa voidaan tarkastella kahden erilaisen prosessin kautta. Näistä ensimmäinen on hänen mukaansa Viktor Šklovskin määrittelemä oudontaminen<sup>2</sup> (*estrangement*), eli asioiden kuvaaminen vieraalla tavalla. Šklovksin mukaan taiteen tehtävä on oudontaa kuvaamia asioita, jotta sitä on tulkittava pidempään ja ”työlämmiin”. Tämä rikkoo toistuvasti koettujen asioiden automaattisen tarkastelun, ja pakottaa lukijan tai katsojan havainnoimaan sitä tarkemmin. (1991, 6.) Jedrzejczyk-Drendan mukaan tämä oudontaminen näkyy fantasiassa erityisesti sen fantastisten elementtien kuten magian kuvaamisessa. Magian avulla lukijan arkitodellisuuden asiat esitetään uudella tavalla. (2017, 12.) Mutta oman tutkielmani kannalta tärkeämpi on Jedrzejczyk-Drendan esittämä ajatus tavallistamisesta (*familiarization*), eli ilmiöstä, jossa jokin vieras tai outo kuvataan tuttuna tai tavanomaisena. Maaginen tapahtuma kuvataan lukijan arkitodellisuuden ilmiöiden tai esineiden kautta, jolloin lukijalle mahdollistetaan yhden mahdottoman ilmeneismuodon eli magian kuvittelemisen (mt., 13–14). Katson tällaisen tavallistamisen olevan merkittävässä osassa fantasian kerrontaa, sekä myös olennaisena osana sen uskottavuuden esittämisessä lukijalle. On turvallista todeta, ettei magia ole koskaan osa lukijan arkitodellisuutta. Lukija ei kohtaa tai havainnoi magiaa tai sen kautta tapahtuvia ilmiötä teoksen ulkopuolella, vaan ainoastaan lukiessaan fantasiateosta. Tällöin lukijalla ei luonnollisesti ole kokemusta siitä, millä tavalla tällainen magia voidaan havaita tai kokea. Tästä syystä katson, että fantasiateokset pyrkivät usein tavallistamaan magiaansa kuvaamalla sitä lukijalle tutuilla tavoilla, kuten esimerkiksi erilaisten aistikokemusten kautta. Magiaa on siis tällöin kokemuksellistettu vieraasta ja abstraktista ilmiöstä ymmärrettävämpään muotoon. Kirjailija voi toki myös hyödyntää lajityypin kuvastosta tuttuja tapoja magian kuvaamiseen, jolloin myös lukija voi tunnistaa ne vaikka tällaista tavallistamista ei hyödynnettäisi merkittävästi kerronnassa.

---

<sup>2</sup> Käytän termiä ”oudontaminen” selvyuden vuoksi, erottaakseni sen vieraannuttamisefektistä (Hosiaisuusluoma 2003, 1008) sekä säilyttääkseni Šklovskin alkuperäisen termin kääntämiseen liittyviä erityispiirteitä (Sher 1991, xix).

Mutta ilman yhteyttä primaarimaailman ilmiöihin teoksen magiaa saatettaisiin kuvata tyystin lukijalle vieraalla tavalla, ja tämä puolestaan voisi estää teoksen sekundaarisen maailman uskottavuutta lukijan näkökulmasta.

Tässä on mahdollista nostaa seikka, joka edelleen erottaa tieteisfiktiota fantasiasta: kuten tieteisfiktiota käsitellessäni toin esille, lajityyppi hyödyntää kognitiivista vieraannuttamista, koska sen kuvaamat uutuuselementit poikkeavat lukuhetken maailmasta, mutta niiden esitetään kuitenkin ymmärrettävästi perustuvan arkitodellisuuden tunnistettaviin ilmiöihin. Fantasia voi puolestaan, sen sisältäessä tyystin omasta maailmastamme puuttuvaa ilmiötä eli magiaa, pyrkiä tekemään siitä ymmärrettävämpää lähentämällä magiaa arkitodellisuuden kanssa tavallistamisen avulla. Teoksesta riippuen tavallistamisen lisäksi magialla voi olla tiettyjä sääntöjä, joiden avulla sen käyttöä ja vaikutuksia voidaan ennustaa etukäteen. Fantasiateoksen kuvatessa siis lukijalle vierasta sekundaarista maailmaa, se pyrkii kuvaamaan kyseisen maailman ymmärrettävänä ja siten uskottavana. Yleiset luonnonlait ovat usein samoja tai ainakin samankaltaisia sekundaarisessa maailmassa kuin lukijan arkitodellisuudessa, jotka kaikki ovat osana sen sisäisen uskottavuuden rakentamisessa. Lukija voi tällöin tunnistaa fantastisen maailman piirteet, jotka eroavat selvästi arkitodellisuudessa, kuitenkin kyseenalaistamatta niitä ja menettämättä tällöin teoksen sisäisen maailman uskottavuutta. Mikäli sekundaarinen maailma esitetään sisäisesti johdonmukaisesti, voi lukija hyväksyä poikkeavat piirteet tällaiselle maailmalle tyyppillisiksi ja siten uskottaviksi sen sisällä.

Samoin merkittävää on, että fantasiateosten voidaan katsoa rakentavan kuvaamiaan fantastisia ilmiöitä lähentämällä niitä lukijan arkitodellisuuden kanssa eli tavallistamalla niitä. Tällöin jokin vieras ilmiö tai tapahtuma kuvataan lukijalle tuttuun ilmiöiden avulla, jolloin siitä tehdään ymmärrettävämpi ja näin lukijalle annetaan tapa käsitellä sitä mielikuvituksensa kautta. Ilman tällaista tavallistamista lukijalla ei välttämättä olisi vertailukohtaa esitetyille maagisille tapahtumille ja sekundaarimaailman uskottavuus voisi jälleen kärsiä sen takia.

### **3.4 Sekundaarisen maailman magia**

Tähän mennessä olen tuonut esille, kuinka sekundaarisen maailman kuvaukselle on olennaista tehdä siitä ymmärrettävä ja johdonmukainen, jotta lukijalle syntyy tavoiteltu usko kyseistä maailmaa kohtaan. Olennaisesti fantasian kohdalla tällaiseen maailmaan kuuluu myös magia, onhan fantasiaan kuuluvan teoksen sanottu sisältävän sekä oletuksen että myös kuvauksen

magian olemassaolosta (Stableford 2009, 263). Magia voi eri määritelmien mukaan olla yli-luonnollinen tapa ohittaa tavanomaisen syy-seuraussuhteen, keskeinen voima fantastisessa maailmassa joka vaikuttaa eräänlaisena luonnonlakina, tai tapa jolla jotkut fantasiateoksen hahmoista voivat vaikuttaa ympäristöönsä (Jedrzejczyk-Drenda 2017, 10). Magia on yleensä erottamaton osa fantasiamaailmaa, ja sitä voidaan hallita joko opittuna tai sisäsyntyisenä taitona erilaisten rituaalisten eleiden tai tekojen eli loitsujen kautta. (Clute & Grant 1997, 616). Tämän tutkielman tarpeisiin tarkoitan magialla ensisijaisesti fantasian sekundaarisen maailman osana olevaa voimaa, jota tietyt hahmot voivat hallita erilaisten loitsujen avulla ja vaikuttaa tai muokata ympäristöönsä näihin loitsuihin liittyvien sääntöjen mukaisesti.

Mutta kuten fantasian lajipiirteitä käsittelevässä alaluvussa totesin, fantasiaan liittyvässä keskustelussa on noussut eriäviä mielipiteitä siitä, millä tavalla fantasian sisältämä magia olisi kuvattava tällaisessa uskottavaksi tehdyssä sekundaarisessa maailmassa. Toisaalta magian pitäisi olla selittämätöntä ja salaperäistä, ilman tarkkoja määritelmiä miten se toimii tai mikä sen kautta on mahdollista. Tällöin lukija, ja usein teoksen hahmotkaan, eivät kykene täysin ymmärtämään sitä, jolloin kuvatus maailman fantastinen luonne säilyy koskemattomana. Mutta toisaalta näkemys on, että magialle olisi asetettava sääntöjä tai rajoituksia, jolloin tarinan jännitys ei kärsi rajattoman magian takia (Sisättö 2003, 10–11). Tällöin lukijat eivät ajaudu olettamaan, että kaikki hahmojen kohtaamat vastoinkäymiset olisi mahdollista ratkaista yksinomaan magian avulla.

John Clute ja John Grant ovat magiaa määritellesään todenneet sen kykenevän miltei mihin tahansa, mutta noudattavan sen luontoon kuuluvia sääntöjä. Samalla tämä magian luonne jää yleensä määrittelemättömäksi. He myös toteavat, että näiden sääntöjen määrittelemisen voi päätyä tuottamaan pinnallisia ja yksinkertaisia fantasioita. Tällöin se yhdistyy heidän mukaansa järkeistettyyn fantasiaan (*rationalized fantasy*). (1997, 616–617.) Clute ja Grant ovat määritelleet kolme merkitystä, joissa järkeistetyn fantasian termiä voidaan käyttää fantasiasta puhuttaessa. Ensimmäisenä on fantasia, jossa fantastisille elementeille on annettu perusteet, jotka puolestaan tarjoavat sisäisen johdonmukaisuuden. Toiseksi järkeistetyllä fantasialla voidaan myös viitata teoksiin, joissa fantastinen on seurausta vain sen tarkastelutavasta, ja se on selitettävissä täysin tavanomaisin käsittein. Esimerkkeinä he antavat goottisessa kirjallisuudessa esiintyvät lavastukset ja silmäkääntötemput tai tilanteet, joissa fantastinen onkin esimerkiksi metafiktiota tai unenomaista houretta. Kolmantena sellainen teos,

jossa fantastinen osoittautuu olevan tieteisfiktion kautta selitettävissä, voidaan yhtä lailla katsoa järkeistetyksi fantasiaksi. (mt., 801.) Olennaisena seikkana siis on, että teoksen fantastisuutta voidaan määritellä ja sille voidaan tällöin asettaa tietyt säännöt. Ero erilaisten järkeistettyjen fantasioiden välillä tulee siitä, perustuvatko määritelmä ja säännöt sekundaarimaailman vai oman primaarimaailmamme ilmiöihin, ja tämä selitys voi johtaa vähäisempänä pidettyyn fantasiaan. Omasta näkökulmastani katson Gluten ja Grantin toisen esimerkin poikkeavan selkeästi fantasiasta, koska näennäisten ihmeellisten tapahtumien syynä ovat täysin ymmärrettävät ja primaarimaailmaan kuuluvat ilmiöt. Ensimmäinen on selkeämmin fantasiaa, jota myös kohdeteokseni edustavat, jolloin selkeästi primaarimaailmasta poikkeavaa ilmiötä kuvataan johdonmukaisesti, ilman että sitä voidaan selittää tyhjentävästi. Kolmas esimerkki on epäselvempi, koska teoksesta riippuen tällainen tieteisfiktion kautta selitetty fantastinen elementti voi asettaa teosta niin fantasian, tieteisfiktion, kuin myös tieteisfantasian lajityyppiin, riippuen miten fantastista kuvataan ja minkälainen selitys sille tarjotaan tieteisfiktion konventioiden avulla.

Mutta vaikka Glute ja Grant antavat ymmärtää, että säännönmukaisuus voisi vähentää teoksen paikkaa fantasiana (mt. 616), monet tutkijat kuitenkin tunnistavat sisäisen johdonmukaisuuden olevan tarpeellista fantasian maailmassa, ja usein he jopa vaativat sitä. George MacDonald toteaa, että myös kirjoittaja itse on velvollinen niille säännöille, jotka hän on asettanut sekundaariin maailmaansa:

”His world once invented, the highest law that comes next into play is, that there shall be harmony between laws by which the new world has begun to exist; and in the process of his creation, the inventor must hold by those laws. The moment he forgets one of them, he makes the story, by its own postulates, incredible. To be able to live a moment in an imagined world, we must see the laws of its existence obeyed. Those broken, we fall out of it.” (1893.)

Myös Maria Nikolajevan näkökulmasta, hyödyntäen Jane Yolen tutkimusta, kirjailija voi luoda monenlaisia lakeja kirjoittamaansa maailmaan. Mutta kun nämä lait ovat asettuneet maailmaan, kirjailija ei voi enää hylätä niitä mielihohteesta, vaan niiden on oltava tuolloin yhtä pitäviä fantasian maailmassa kuin painovoima omassamme. (1988, 33.) Tämän johdonmukaisuuden katsotaan koskettavan tätä kautta paitsi luotua sekundaarista maailmaa, myös sen sisältämää ihmeellistä, kuten magiaa. Mutta siinä missä sekundaarisen maailman johdonmukaisuus on osana rakentamassa teoksen maailman uskottavuutta, kuten edellisessä alaluvussa toin esille, magian kohdalla johdonmukaisuudella on muitakin vaikutuksia. Nikolajeva toteaa, että magia tarvitsee osakseen paitsi johdonmukaisuutta, myös rajoituksia. Hänen mukaansa

vallalla oleva näkemys fantasian kohdalla näyttää olevan, ettei magia voi olla kaikkivoipaa ja rajatonta (mt., 25). Hyvässä fantasiassa mikä tahansa ei ole hyväksyttävää. Magia ei rehota kaikkialla, jolloin kuka hyvänsä voisi kutsua sitä koska tahansa (mt., 26). Nikolajevan mukaan:

”The unlimited, ”wild-running” magic would make the story too complicated. Indeed, if anything can happen, there can be no narrative structure, no logical development, no coherent dénouement. There can be no unexpected turns and comic effect based on sudden tricks that magic plays upon characters [...]” (mt., 28)

Rajoittamaton ja kaikkivoipa magia voi siis rikkoa kerronnan rakennetta ja samaan aikaan vähentää konfliktien merkitystä, jolloin tarinasta voi tulla epätyytyttävä lukijalle. Tämä onkin piirre, johon tunnettu kirjailija Brandon Sanderson on ottanut kantaa fantasian sääntöihin liittyvässä keskustelussa.

Pohjaten omiin kokemuksiinsa fantasiakirjailijana Sandersonin on määritellyt käsitteet pehmeälle magialle (*soft magic*) ja kovalle magialle (*hard magic*), joilla hän kuvaa erilaisia fantasiassa esiintyviä magian sääntöjä eli järjestelmiä (Sanderson 2007). Termeissä voidaan havaita tietty samankaltaisuus tieteisfiktion kuvauksessa käytettyihin kovan ja pehmeän tieteisfiktion (*hard science fiction* ja *soft science fiction*) termeihin, mutta niitä ei kuitenkaan tule ymmärtää täysin samassa merkityksessä. Kova tieteisfiktio korostaa tieteellisen tarkan metodin kautta kuvattua edistysaskelta, eli usein ”koviksi” miellettyjä luonnontieteitä, kun taas pehmeä keskittyy enemmän teknologisten edistysaskeleiden tuomiin yhteiskunnallisiin tai sosiaalisiin muutoksiin ”pehmeämpien” humanististen tieteiden kautta (Booker & Thomas 2009, 326 ja 330). Kovan ja pehmeän magian kohdalla erottavana tekijänä on, kuinka selkeitä rajoja teoksen magialla on, vai jäävätkö ne epäselvemmiksi ja tulkinnanvaraisemmiksi, mutta molemmat koskevat yksinomaan teoksen magiaa.

Pehmeä magia, tai pehmeän magian järjestelmä, tarkoittaa Sandersonin mukaan teoksia, joissa magiaa määritellään joko hyvin harvojen sääntöjen kautta tai se jätetään kokonaan ilman sääntöjä. Tällainen magian järjestelmä pyrkii tuomaan teokselle ihmeellistä ja fantastista tunnetta. Teos antaa lukijalle kuvan siitä, kuinka hahmot ovat vain pieni osa suurta ja salaperäistä maailmaa, eivätkä hahmot sen paremmin kuin lukijatkaan voi ennustaa, minkälaisia vaaroja he voivat kohdata. Sanderson myös toteaa pehmeän magian järjestelmän olevan osa fantasian historiallista perinnettä ja Tolkienin teosten asettuvan sen puolelle. Kuten hänen teostensa hobitit, myös lukija kokee joutuneensa niissä keskelle itseään suurempia tapahtumia, joita hän ei kykene täysin ymmärtämään. (Sanderson 2007.) Pehmeä magia siis pyrkii

tekemään kuvaamastaan maailmasta fantastisen jättämällä sekä lukijan että myös teoksen hahmot ilman tietoa siitä, miten magia toimii ja mitkä ovat sen rajoitukset kyseisessä maailmassa. Kuten MacDonald ja Nikolajeva totesivat, myös tällöin teoksen magia rakentuu usein tiettyjen kirjailijan luomien sääntöjen varaan, jotta ne pysyvät yhdenmukaisina kirjoitusprosessin aikana. Mutta tuolloin sääntöjä ei ole tehty selväksi lukijalle, vaan ne ovat ainoastaan kirjailijan tiedossa. Kuten esille on tullut, fantasian yhdeksi perimmäiseksi piirteeksi katsotaan ihmeellisyyden tunteen herättäminen lukijassa (Sisäntö 2003, 6), ja tästä syystä pehmeää magiaa pidetäänkin tietyllä tapaa keskeisempänä tai tyyppillisempänä lajityypille. Sanderson toteaa kohdanneensa tämän näkemyksen useasti (2007).

Kova magia, tai kovan magian järjestelmä, on puolestaan vastakkainen pehmeän kanssa, jolloin magialle esitetään selkeät säännöt. Tällöin lukijalle tarjotaan mahdollisuus ymmärtää sen toimintaa, jolloin kirjailijan on mahdollista luoda yllättäviä käänteitä magian kautta. Mikäli lukija ymmärtää maailmassa vallitsevan magian säännöt, voi kirjailija tai tarkemmin sanottuna magiaa käyttävät hahmot teoksessa ratkaista sen avulla ongelmia. (mt.) Tällöin magia itsessään ei itsessään ole ratkaiseva tekijä, vaan hahmojen oma kyky hyödyntää sitä uusilla ja älykkäillä tavoilla. Sanderson myös korostaa, etteivät kovan magian säännöt kuitenkaan ole tieteellisiä lakeja. Selitystä ei myöskään tarvitse antaa sille, miksi hahmot kykenevät käyttämään magiaa teoksen maailmassa. Tärkeämpää on tuoda esille, mitä magia kykenee tekemään (mt.).

Sanderson myös tunnistaa, että näiden kahden ääripään välille asettuu runsaasti teoksia, jotka hyödyntävät molempien periaatteita kerronnassaan. Hyväksi esimerkiksi hän nimeää J.K. Rowlingin *Harry Potter* -kirjasarjan. Teoksessa on mahdollista antaa tiettyjä pysyviä rajoja magialle, joita sen aikana ei rikota, mutta samaan aikaan teos voi jättää epäselväksi, mitä kaikkea magialla on mahdollista saada aikaiseksi. Olennaista on, että kirjottaja rakentaa sopivan magian järjestelmän sen perusteella, minkälaisen tarinan hän haluaa kertoa. Kun hahmot kohtaavat tai ongelman, kovan magian kohdalla kirjoittajan tulisi keksiä, miten he voivat ratkaista sen sillä mitä he jo osaavat. Pehmeän magian kohdalla puolestaan kysymys on, miten hahmot voisivat ratkaista ongelmansa ilman magiaa. Tai miten magian käyttäminen voi johtaa uusiin ongelmiin. Sanderson myös toteaa käyttäneensä pehmeämpää magian järjestelmää lapsille suunnatuissa teoksissaan, koska hän halusi korostaa päähenkilön joutuneen keskelle maailmaa, jota tämä ei ymmärrä. (mt.) Kovan ja pehmeän magian järjestelmien merkitys teoksessa

voidaan kiteyttää Sandersonin määrittelemien magian lakien (*laws of magic*) avulla. Näitä lakeja on kolme, joista kolmas keskittyy ohjaamaan itse fantasian kirjoitusprosessia teoksessa esiintyvän kerronnallisen elementin sijaan. Sen kautta Sanderson kehottaa kirjailijoita ”laajentamaan mitä heillä jo on ennen uuden lisäämistä” (Sanderson 2013). Tästä syystä jätän kolmannen lain vähemmälle huomiolle, ja keskityn erityisesti laeista ensimmäiseen: ”kirjailijan kyky käyttää magiaa konfliktien ratkaisemiseen on suoraan verrannollinen sen kanssa, kuinka hyvin lukija ymmärtää kyseistä magiaa.” (Sanderson 2007.)

Laki toteaa, että mikäli lukija siis kykenee ymmärtämään magialle asetettuja sääntöjä, voi kirjailija käyttää sitä vapaammin teoksessa ongelmien ratkaisemiseen. Tämä on ymmärrettävää kovan magian järjestelmän sisältävissä teoksissa, sillä ne kuvaavat usein hahmoja, jotka teoksen aikana tutustuvat ja oppivat magiaa ja siihen liittyviä sääntöjä. Tällöin lukijat oppivat kyseiset säännöt hahmojen kautta ja voivat arvioida sen käyttöä teoksen edetessä. Pehmeää magiaa sisältävässä teoksessa lukija sen sijaan ei kykene arvioimaan magian käyttöä samalla tavalla, ja tästä syystä kirjoittajan tulee käyttää sitä harkiten ongelmien ratkaisemiseen tai pyrkiä ratkaisemaan ne muilla keinoilla. Muuten lukijalle syntyy tunne, että magialla on mahdollista tehdä mitä tahansa, ja tarinan konflikti ja jännite menettävät siten merkityksensä.

Sääntöjen asettaminen magialle palvelee yhtä lailla teoksen sekundaarisen maailman johdonmukaisuutta, mutta samalla se asettaa selkeitä rajoituksia sekä hahmoille että myös kirjoittajalle. Hahmot ovat tietoisia siitä, mitä he voivat ja eivät voi magian avulla tehdä, ongelmien edessä heidän on pyrittävä löytämään niille ratkaisu, joka pysyy aiemmin asetettujen sääntöjen rajoissa. Sandersonin toinen laki toteaaakin, että magialle asetetut rajoitukset ovat tärkeämpiä kuin sen vahvuudet. Tai toisin sanoen, Sandersonin toisen lain mukaisesti, heikoudet ovat mielenkiintoisempia kuin vahvuudet. (Sanderson, 2011.) Niistä syntyvät teoksen hahmojen kamppailu ongelmia vastaan sekä jännite teoksen kerronnassa. (Sanderson 2011.) Samaan aikaan myös lukijoiden on mahdollista arvioida hahmojen tekemiä ratkaisuja, mikäli käytetyn magian säännöt on tehty heille yhtä selväksi kuin hahmoille itselleen. Ja viimeiseksi nämä säännöt rajoittavat myös kirjailijaa ja hänen mahdollisuuksiaan käyttää magiaa tavalla, joka jättää lukijan tyytymättömäksi.

Uskottavasti kuvattu fantasiamaailma noudattaa omia sisäisiä lakejaan, ja myös teoksen maailmaan kuuluva magia asettuu sekin tiettyihin rajoihin, joita sen täytyy seurata. Magialle on siis tarpeellista asettaa säännöt, tai lait, jotka voivat olla viime kädessä ainoastaan kirjailijan tiedossa. Tätä kautta hän voi säilyttää teoksen kerronnan yhtenäisyyden ja tarinan jännityksen

ilman vaaraa siitä, että magia palvelisi kaikkivoipana ratkaisuna mihin tahansa tarinan ongelmaan tai esteeseen. Muuten haasteet menettäisivät tyystin merkityksensä. Nämä säännöt ja niiden kautta magian järjestelmä voi olla teoksessa eri tavoin esillä, riippuen sen kuvaamasta maailmasta ja magian roolista sen osana. Teoksen magiaa voidaan kuvata yksityiskohtaisesti selkeiden sääntöjen kautta, jolloin sekä lukijat että hahmot voivat arvioida sen tarjoamia mahdollisuuksia teoksen haasteisiin, tai vaihtoehtoisesti magian luonne ja rajat voidaan jättää epäselviksi sekä teoksen hahmoille ja sitä kautta myös lukijoille. Mutta säännönmukaisuus on kuitenkin erottamaton osa magiaa, yhtä lailla sekundaarimaailman uskottavuuden rakentamiseksi kuin myös kerronnan jännityksen säilyttämiseksi.

## 4 *Perillinen*-sarjan magia fantasian lajipiirteenä

Christopher Paolinin *Perillinen*-sarja voidaan katsoa hyvin tyypilliseksi fantasiaksi. Se sisältää omastamme erossa olevan sekundaarisen maailman, joka esitetään immersiiiviseen fantasiaan kuuluvalla tavalla erillisenä ja itsenäisenä. Se sisältää useita fantasialle tyypillisiä piirteitä alkaen erilaisista kansoista kuten ihmiset, haltiat, kääpiöt ja urgalit. Teoksen maailmaan kuuluu myös fantastinen elementti magian muodossa, joka eroaa perustavanlaatuisesti omasta arkitodellisuudestamme.

Tässä luvussa tuon esille piirteitä, joiden kautta *Perillinen*-sarja voidaan nähdä tyypillisenä fantasiana, ensisijaisesti sen kuvaaman maailman kautta. Tämän jälkeen määrittelen tarkemmin teoksissa kuvattua magiaa, sille määriteltyjä sääntöjä sekä sitä, miten nämä säännöt tulevat esille lukijalle. Tätä kautta osoitan, minkälainen merkitys magialla ja sille asetetuilla säännöillä voidaan katsoa olevan teoksen tarinassa ja käsittelemissä teemoissa.

### 4.1 Alagaësia fantasian tyypillisenä maailmana

*Perillinen*-sarja sijoittuu Alagaësin kuvitteelliselle mantereelle. Fantasian maailmoille on yleistä, että ne sisältävät useita erilaisia maisemia, kuten vuoristoja, aavikoita, metsiä ja eristyneitä saaria. Nämä erilaiset alueet maailmassa kuvataan myös yleensä teoksen alkupuolella olevan kartan avulla. (Glute & Grant 1997, 341.) Erityisesti korkeafantasiassa tällaista karttojen läsnäoloa pidetään miltei pakollisena, Tolkienin asettaman esimerkin mukaisesti. Nämä kartat myös auttavat sisäisesti yhdenmukaisen maailman rakentamisessa. (Ekman 2013, 14–15.) Alagaësin kartta onkin löydettävissä jokaisen sarjan teoksen kannen sisäpuolella. Maailma jakautuu pääpiirteisesti pohjoisen suuren Du Weldenvardenin metsään, etelässä korkeisiin Beorvuoriin, niiden välissä suureen ja autioon Hadaracin autiomaahan, ja lännessä vihreää rannikkoa halkovat Selkärankavuoret eteläiseen Surdan valtakuntaan asti. Merkittäviä järviä ja jokia on muutamia, ja merelle on kuvattu nimettyjä saaria, joista suurimpana Vroengard.

Määrittelin tyypillisiksi fantasian lajipiirteiksi itsenäisen ja ulkoisilta vaikutteilta suljetun maailman, joka sisältää genrefantasian sekä usein myös seikkailu- tai sankarifantasian piirteitä ja joka sisältää tieteellisesti selittämättömän ihmeellisen elementin esimerkiksi ma-

gian muodossa. Kaikki nämä piirteet voidaan löytää *Perillinen*-sarjasta. Alagaësia ei sisällä yhteyksiä teoksensisäisen primaarisen maailman kanssa, joka loisi porttifantasiassa kuvatun yhteyden omamme kanssa. Samoin teokset eivät myöskään tee viittauksia siihen, että niiden kuvaama maailma voisi olla primaarimaailmamme kaltainen pelkästään ajallisen etäisyyden kautta. Alagaësia ei siis muutu oman primaarimaailmamme kaltaiseksi ajan kuluessa, vaan on ja pysyy siitä erillisenä ja itsenäisenä. Ainoa tällainen yhteys näyttää tapahtuvan sarjan viimeisessä teoksessa, *Perillisessä*<sup>3</sup> (2011), mutta kyseessä on virhe yksinomaan teoksen suomenkielisessä käännöksessä. Genrefantasialle ominaisesti teokset kuvaavat päähenkilö Eragonin pyrkimyksiä selviytyä laajenevan sodan ja omien lohikäärmeratsastajan velvollisuksiensa ristipaineessa. Eragon kehittyy nopeasti tavanomaisista lähtökohdista erityiseksi hahmoksi, kun hän tulee Saphiran valitsemaksi ja siten koko valtakunnan vapauden viimeiseksi mahdollisuudeksi.

Samoin hänen matkansa halki Alagaësin alueiden ja kansojen on mainittu piirre seikkailufantasiassa, jolloin lukijat pääsevät tutustumaan niin ihmisten valtakuntaan, kääpiöiden klaaneihin kuin myös haltioiden salaperäisiin lehtoihin ja edesmenneiden lohikäärmeratsastajien rakentamiin raunioihin. Sankarifantasialle ominaisella tavalla Eragonin matkan syynä on tärkeän ja suurellisen tehtävän suorittaminen, eli kuningas Galbatorixin päihittäminen ja valtakunnan vapauttaminen tämän vallasta. Hän on tällöin sankarifantasialle tyypillinen sankari, joka nousee yksinkertaisista lähtökohdista tarinan keskeiseksi hahmoksi ja jonka tehtävänä on kohdata ja kukistaa maailmaa hallitseva pahuus.

Myös muiden piirteiden kautta *Perillinen*-sarja voidaan tunnistaa hyvin tyypilliseksi fantasiaksi. Grzegorz Trębicki määrittelee fantasian sekundaarisen maailman kerronnan merkittäviksi piirteiksi magian selkeän läsnäolon, sijoittumisen keskiaikaa muistuttavaan maailmaan ja teknologian tasoon sekä päähenkilön henkisen kasvun ja hyvän ja pahan motiivien merkittävän roolin osana juonta. (2015, 79.) Taikuus on melko yleistä *Perillinen*-sarjan teosten maailmassa ja sen läsnäolo on suhteellisen tunnettua. Tämä magia myös vallitsee kaikilla teoksen maailmassa; se ei ole lähtöisin yksinomaan loitsijasta, vaan se ilmenee myös tiettyissä paikoissa täysin itsenäisesti ja hallitsemattomasti (ES, 415–416). Alagaësia sijoittuu myös feodaalisen keskiajan kaltaiseen aikakauteen ja tuolloin saatavilla olevaan teknologiseen tasoon ja yhteiskuntajärjestelmään. Myös muut tutkijat ovat todenneet sekundaariseen

---

<sup>3</sup> ”Siinä ei sinänsä ollut mitään poikkeuksellista; monet kartanonherrat kautta koko Euroopan olivat kuuluja julmuudestaan” (PER 631, kursiivi oma).

maailmaan sijoittuvan fantasian olevan yhteiskuntarakenteidensa ja teknologiansa puolesta usein suorastaan pysähtyneitä (Trębicki 2015, 84–85). *Perillinen*-sarja itse asiassa sivuaa tätä piirrettä Galbatorixin kertoessa, kuinka lohikäärmeratsastajien tiedossa oli paljon edistyneempiä teknologian ja luonnontieteen keksintöjä, mutta he estivät niitä pääsemästä kaiken kansan tietoon (PER, 494). Lopuksi Eragon myös jättää kotikylänsä tehtävään kostaa enonsa kuolema, ja ennen pitkää tuo tehtävä muuttuu kamppailuksi tyrannikuningasta vastaan, joka esitetään varsin selkeänä hyvän ja pahan välisenä kamppailuna. Samalla hän käy läpi henkistä kasvua, sekä uuteen asemaansa ja vastuuseensa lohikäärmeratsastajana kuin myös oppilaasta kohti opettajan tehtävää uutta sukupolvea varten.

Samoin Alagaësin maailman voidaan tunnistaa myös käyvän läpi vaiheita, jotka usein yhdistetään tyyppilliseen fantasiaan ja sen maailmoihin. Galbatorixin tekojen takia Alagaësin kuvataan taantuneen tai vajonneen tietynlaiseen epäjärjestykseen aiemmasta paremmasta ajasta. Teoksissa lohikäärmeratsastajien valvomaa aikakautta nimitetään joskus kulta-ajaksi ja silloin vallinnutta rauhaa muistellaan useasti (esim. PER, 493). Mutta tyrannikuninkaan ja hänen valtaannousunsa aikana tehtyjen rikosten takia maailma ja sitä asuttavat kansat ovat vähenemässä entiseen verrattuna:

”Jos yksi kolmesta rodusta kärsii, kärsivät toisetkin. Surmatessaan lohikäärmeitä Galbatorix vahingoitti myös omaa rotuaan samoin kuin haltioita. [...] haltiat ovat heikkenemässä. Heidän mahtinsa ei ole entisellään. Ja ihmiset ovat kadottaneet paljon kulttuuristaan ja heitä näivertää sekasorto ja mädänneisyys. Maailmaan palaa järjestys vain, kun rotujemme välinen tasapaino korjataan.” (ES, 457.)

Tällaista vähenemistä (*thinning*) tai vääryyttä (*wrongness*) käytetään usein viitattaessa sellaiseen fantasian maailmaan, joka kuvataan jollain tavalla sairaaksi tai vahingoittuneeksi, joskus tyyppillisen pahan valtiaan aikaansaannoksena, ja tarinan päämääränä voi olla sen parantaminen (Glute & Grant 1997, 942 ja 1038). Tyrannikuninkaan hirmuhallinnon aiheuttaman vääryyden korjaaminen onkin perimmäinen tehtävä Eragonille ja Saphiralle, sekä heitä tukeville Varden-kapinallisille.

Tässä yhteydessä esille nousee myös, kuinka sarja asettuu aiemmin mainittuihin fantasian eri alalajeihin ja kuinka se toteuttaa niiden erilaisia piirteitä. *Perillinen*-sarja on itsenäisen sekundaarisen maailmansa puolesta esimerkki Mendlesohnin määrittelemästä uskottavasta fantasiasta (2008, 59) mutta se sisältää samalla myös tiettyjä porttiseikkailun fantasian

piirteitä (mt., 2). Päähenkilö Eragon on elänyt elämänsä eristyneessä ja yksinkertaisessa Carvahallin kylässä vuoristossa, ja lohikäärme Saphiran kuoriuduttua hän päätyy matkaamaan pois turvallisesta kotikylästään suurempaan maailmaan, suorittaakseen tietyn tehtävän. Poistuminen vuorien keskelle eristyneestä kylästä, jossa magia ja lohikäärmeet ovat vain legendoja ja kuninkaan valta kaukaista, voidaan mielestäni nähdä porttifantasiaan kuuluvana rajanylityksenä. Tällöin hän joutuu kohtaamaan suoraan maailmassa vallitsevan fantastisen, kenties selkeimmin, kun Eragon päätyy käyttämään magiaa ensimmäisen kerran (ER, 179). Samoin tämän rajanylityksen syynä on jonkin tehtävän suorittaminen. Alkujaan Eragonin tarkoitus on kostaa enonsa surmanneille Ra'zaceille, jonka jälkeen hänen tehtävänsä vaihtuu kapinaryhmä Vardenien löytämiseen ja lopulta kuningas Galbatorixin voittamiseen, jotta valtakunta voi olla vapaa tämän hallinnasta. Eragon joutuu tällöin yksinkertaisesta elämästä suurempaan ja ihmeellisempään maailmaan, jonka sääntöjä hän ei tiedä, ja hän jopa toteaa tämän suorasanaisesti (ER, 186). Tämä tarinan rakenne sopii porttiseikkailun fantasiaan, mutta samaan aikaan se tapahtuu uskottavan fantasian suljetussa maailmassa. Tästä syystä Eragon joutuu oppimaan Alagaësiassa vallitsevat säännöt, liittyivät ne sitten eri kansojen perinteisiin ja tapoihin, tai sitten magian periaatteisiin ja rajoitteisiin. Yhdistämällä porttiseikkailun ja uskottavan fantasian piirteitä teokset tutustuttavat lukijan sekundaarisen maailman piirteisiin hahmojen kautta. Tarinan alussa Eragon elää syrjäistä ja yksinkertaista elämää, jota lukijoiden on helpompi ymmärtää ja johon samaistua. Sitä mukaa kun Eragon matkaa Alagaësin maailmassa, myös lukijat saavat uutta tietoa maailman eri piirteistä. He oppivat ja tutustuvat maailmaan sitä mukaa kun Eragon oppii matkallaan. Mendlesohnin määritelmän (2008, 59) mukaisesti lukijan voidaan siis katsoa omaavan uskottavan fantasian maailmaan liittyvät oletukset, koska Eragonin kautta ne ovat rajalliset, ja uusia oletuksia voidaan tarjota Eragonin kautta.

Myös teoksen maailmassa olevan magian kuvauksessa käytetään mielestäni Jędrzejczyk-Drendan määrittelemää tavallistamista, eli vieraan tekemistä tutuksi kuvauksen avulla (2017, 13). Magian käyttöä ja vaikutuksia kuvataan hyödyntäen ymmärrettävämpiä ilmiöitä kuten aistikokemukset ja vertauskuvat. Tämä tapahtuu sarjan jokaisessa teoksessa alkaen siitä, kun Eragonin käyttää magiaa ensimmäisen kerran tietoisesti:

”Eragon rypisti otsansa, sulki silmänsä ja karkotti mielestään kaikki häiritsevät ajatukset. [...] [K]unnes hän vaistosi jotain muuta – pienen muhkurin, joka oli osa häntä mutta joka ei kuitenkaan ollut hänestä peräisin. [...] Suuttuen Eragon keskittyi siihen ja ryhtyi takomaan muuria

kaikin voimin. Lopulta se pirstoutui kuin ohut lasiruutu, ja hänen mieleensä tulvahti valo.” (ER, 197–198.)

Samoin parannusloitsujen, joilla Eragon korjaa räjähdyksessä saamansa palovammat ja puhjenneet tärykalvot, kuvataan tuntuvaan ”kuin hänen selkäänsä olisi virrannut viileää, lääkitsevää vettä” ja kuinka ”hänen korvissaan tuntui outo, kiemurtava syyhytys, ja sitten sekin oli poissa”. (BRI, 490.) Myös magian ylläpitoon vaadittavia ponnistuksia verrataan ymmärrettäviin rasituksiin, kuten tunteeseen siitä kuin Eragon olisi ollut syömättä moneen päivään (ER, 179) tai kuinka hänen kätensä alkavat kylmetä ja sydän lyö epäsäännöllisesti rasituksesta (PER, 529).

Yhtä lailla tällaisia tavallistamisen keinoja käytetään kuvaamaan mielenkosketusta, jolla magiankäyttäjät kykenevät kommunikoimaan ja taistelemaan toisiaan vastaan mielenä voimin. Väkipakolla suoritettu tunkeutuminen ja mielen tarkastelu kuvataan olevan ”kuin olisi joutunut istumaan liikkumatta samaan aikaan kun sormista vedettiin kynnet ruosteisilla pihdeillä” (ER, 500) ja kuinka tunkeutujan poistuessa Eragonista tuntuu kuin hänestä ”olisi vedetty sirpale irti” (mt.). Samoin silloin, kun mielenkosketuksen kautta Eragon tarkastelee toisten henkilöiden mieliä:

”Jonkin aikaa Eragon aisti kuninkaan mielen: kauhistuttavan, varjojen valtaaman maiseman jossa pureva kylmyys ja polttava kuumuus vaihtelivat – ja jota hallitsivat rautakalterit, jotka sulkisivat kovina ja taipumattomina pois osia tämän tietoisuudesta.” (PER, 779.)

Tällä tavoin kerronta antaa aineettomille tai jopa abstrakteille asioille tunnistettavampia piirteitä, hyödyntäen sellaisia kokemuksia ja mielikuvia, jotka ovat lukijalle tunnistettavissa. Näen tämän olevan tarkoituksenmukaista, jotta lukija kykenee ymmärtämään paremmin teoksissa kuvattua fantastista paremmin.

On siis mahdollista todeta, että *Perillinen*-sarja sekä kuuluu että myös edustaa fantasian lajityyppiä kerrontansa, maailman ja tarinan piirteiden sekä kuvaamansa magian kautta. Tällöin teoksia ei myöskään voida, ainakaan ilman vakuuttavia perusteluja, yhdistää fantasian sijasta tieteisfiktion, kauhun tai sadun lajityyppeihin, jotka ovat paitsi läheisiä fantasialle niin myös usein sekoittuvat sen kanssa. Tarkastellessani *Perillisen* kuvaamaa magiaa katson voivani puhua siitä tyypillisenä magian järjestelmänä fantasiassa, sen sisältäessä samanlaisia piirteitä muiden teosten kuvaamien magian systeemien kanssa.

## 4.2 Magian järjestelmä ja sen säännöt

*Perillinen*-sarjan teokset keskittyvät usein niissä kuvattuun magiaan tarinan edetessä. Eragon saa maagiset kykynsä sarjan alkupuolella, ja hän joutuu pakon sanelemana oppimaan ja opiskelemaan magian käyttöä suojellakseen itseään. Tätä kautta myös lukijalle tulevat selväksi magian erilaiset säännöt sekä myös siihen liittyvät piirteet, jotka eivät istu täysin noiden sääntöjen rajoihin.

*Perillinen*-sarjan magian järjestelmä perustuu ensisijaisesti Muinaisen Kieleen (*Ancient Language*), jonka kautta jokaiselle asialle ja olennolle maailmassa on olemassa sitä kuvaava sana, myös tosinimeksi kutsuttu. Tämä on hyvin tyypillinen piirre fantasiassa esiintyvälle magialle, ja se on esiintynyt lukuisten teosten joukossa esimerkiksi Ursula Le Guinin *Maameren Tarinat* -trilogiassa velhojen opettelemina tosiniminä (Clute & Grant 1997, 966). Myös *Perillinen*-sarjassa nämä tosinimet ei ainoastaan viittaa kohteeseensa, vaan ovat tarkkoja kuvauksia kohteen olemuksesta tai ideasta (ER, 187). Tämän kielen kautta henkilö voi vaikuttaa ympärillään oleviin asioihin halutessaan, lausuen Muinaisella Kielellä haluamansa ja antamalla tarvittavan voiman loitsuun. Osaava magiankäyttäjä voi myös harvalla sanalla saada aikaan enemmän: mestari voi lausua sanan *vesi* ja luoda sen avulla timantin, koska hän kykenee näkemään jonkin yhteyden veden ja jalokiven välillä (ER, 187). Voima Muinaisen Kielen kautta lausuttuihin loitsuihin tulee ensisijaisesti loitsijan omasta ruumiista, loitsun kulluttaessa hänen voimiaan yhtä paljon kuin halutun asian suorittaminen arkipäiväisin keinoin (ER, 196). Samoin välimatka loitsun kohteeseen kasvattaa siihen vaaditun energian määrää (ER, 198). Loitsuihin on mahdollista ottaa voimia myös muilta olennoilta loitsijan sijaan. Tämä on myös useasti esillä ratsastajan ja lohikäärmeen kohdalla, molempien voidessa ammentaa voimia toisiltaan. (ES 557–558 ja esim. ES 469.)

Sarjan kuvaama magia on myös kyky, joka esiintyy useimmiten sisäsyntyisesti vain tietyillä henkilöillä. Tällöin se eroaa opittavissa olevasta taidosta, jonka kuka tahansa voisi saavuttaa vaivannäöllä, mutta samaan aikaan se on mahdollista saavuttaa jonkin ylikuonnollisen tahon antamana lahjana. (Glute & Grant 1997, 616.) Lohikäärmeratsastajien kyky käyttää magiaa on peräisin ratsastajan ja lohikäärmeen välisestä yhteydestä (ER, 191).

Magia on teosten maailmassa harvinainen kyky, jopa magiaan sidottujen kansojen, kuten haltioiden, kohdalla (ES, 393). Muinaisen Kielen sanojen tuntemus ja opettelu on olennaista magian käyttämiselle, mutta ilman synnynnäistä kykyä magiaan yksilö ei kykene loitsuihin, vaikka hän tuntisikin oikeat sanat (BRI, 31–32 ja 431). Teosten magia on ainakin kielen

kautta tapahtuessaan siis rituaalista, tosinimiin perustuvaa, ja usein ääneen lausuttuihin loitsuihin sidottuja. (Clute & Grant 1997, 616.) Myöhemmin paljastuu, että magiaa on myös mahdollista käyttää ilman Muinaista Kieltä. Osaava magiankäyttäjä voi loitsia, vaikka hän ei kykenisi puhumaan tai ei tietäisi sanoja tahtomalleen loitsulle, pelkästään tahtonsa avulla (ES, 417). Harvat tietävät tästä, koska tietoa ei opetettu maageille tai edes lohikäärmeratsastajille ennen kuin he olivat oppineet mestareiksi magian eri osa-alueilla (mt., 414). Tämä loitsimisen tapa on vaarallinen, koska pieninkin häiriö voi herpaannuttaa loitsijan keskittymisen ja tuottaa siten tahattoman lopputuloksen (ES, 415). Tällöin sen käytön ja suuntaamisen ehtona on ainoastaan loitsijan tahto.

Toisena merkittävänä osana teosten magian järjestelmää on mielenkosketus, jossa yksilö kykenee aistimaan sekä kommunikoimaan muiden olentojen kanssa mielensä avulla. Tämä taito ei ole suoranaisesti yhteydessä magiaan ja Muinaiseen Kieleen, mutta se ilmenee useimmin magiaa hallitsevilla (ER, 207). Mielenkosketuksen kautta on mahdollista kommunikoida toisen henkilön kanssa, myös eläinten ja kasvien, huomaamatta sekä pitkänkin matkan päästä. Samoin yhteys sallii tietojen jakamisen niin sanojen, muistojen kuin tunteidenkin kautta. Sitä voidaan myös käyttää toisten ajatusten vakoiluun heidän huomaamattaan sekä pakottamaan näin heidät paljastamaan salaisuuksiaan. Vaikka taito ei olekaan kovin yleisesti tunnettu, yksilön on mahdollista oppia puolustautumaan sitä vastaan. Mielenkosketuksessa merkittävimpiä tekijöinä ovat käyttäjän mielikuviutus sekä keskittyminen, joiden avulla on mahdollista estää toista lukemasta ajatuksiaan ja yrittää murtautua vihollisen mieleen (ER, 208). Mielenkosketukselle ei ilmaista selkeitä rajoja, kuten välimatkaa, jonka taakse yksilö ei voi kurkottaa mielensä voimin tai muita tekijöitä, jotka voivat häiritä yhteyttä mielten välillä. Yhtenä piirteenä tosin on, että kohteen kuollessa mielenkosketusta käyttävä joutuu kokemaan kyseisen kuoleman kuin hän kävisi sen itse läpi (ES, 558).

Teoksissa on mahdollista huomata tiettyjä ilmiöitä, joita voidaan ohjata magian kautta, mutta lukija voi tunnistaa niiden olevan mahdollisesti tieteellisiin ilmiöihin perustuvia. Eragon esimerkiksi tunnistaa bakteerien olemassaolon harjoitellessaan elävien olentojen havaitsemista mielenkosketuksella, vaikkei hän ymmärräkään niiden tarkkaa luonnetta muina kuin pienenpieninä elävinä olentoina (ES, 560). Samoin hän opintojensa aikana oppii käyttämään eri energiamuotoja, kuten valoa, lämpöä ja jopa magneettisuutta (ES, 407). Koska Alagaësin teknologinen tietämys on pääpiirtein keskiajan tasolla, hahmojen tunte-

mus näistä ilmiöistä voi vaikuttaa tietyllä tapaa oudolta. Selkeimpänä on Vroengardin saarella oleva Dorú Areaban kaupunki, jonka ilma ja maa ovat näkymättömän myrkyin saastuttamia. Syynä tälle on haltiamaagi, joka muutti oman lihansa energiaksi, ja seurauksena oli valtava räjähdys. Jälkeenpäin kaikki alueelle jääneet saivat vaurioita ihoonsa ja menettivät hiuksensa, ennen kuin lopulta kuolivat. Hahmot myös esittävät ajatuksen tapahtumaan liittyen, ettei aine ole kenties muuta kuin jähmettynyttä energiaa. (PER, 550.) Tämä voidaan nähdä kuvauksena ydinreaktiosta, josta syntynyt säteily jäisi alueelle ja joka aiheuttaisi kuvatus räjähdys ja vammat siitä jääneelle myrkyllä altistuneissa henkilöissä. Myös kuvaus aineen ja energian yhteydestä näyttää sopivan modernin fysiikan hyväksymään ajatukseen massan energiayhtälöstä.

Tästä huolimatta en katso teoksissa esiintyvän magian siirtyvän puhtaan järkeistetyn fantasian kuten esimerkiksi tieteisfantasian puolelle. Sillä vaikka kuvattu ilmiö onkin mahdollista tunnistaa primaarin maailman tieteellisten periaatteiden kautta, sen synty perustuu kuitenkin magiaan. Ydinreaktion tuottaminen teoksessa kuvatulla tavalla on mahdotonta primaarissa maailmassa, sen syntyessä teoksessa ainoastaan tahdon ja Muinaisen Kielen sanojen kautta. Luonnontieteellisesti selitettävä ilmiö, joka on myös osa lukijan primaarimaailmaa, on siis mahdollista toteuttaa magian avulla, mutta magiaa tai sen toimintaa ei kuitenkaan voida selittää samanlaisin termein. Samoin perimmäinen syy-yhteys, jossa rituaalisena toimintana lausuttujen sanojen ja tahdon kohdistamisen kautta nämä luonnonilmiöt syntyvät, puuttuu täysin lukijan omasta arkitodellisuudesta. Vaikka magiaa voitaisiinkin tarkastella tieteellisillä periaatteilla, viime kädessä tämä yhteys, joka aikaansaa loitsujen halutun tuloksen, jää tuntemattomaksi. Tällöin magia, ja siten myös teoksen sekundaarinen maailma, pysyvät fantastisina, vaikka ne sisältävätkin tieteellisesti tunnistettavia piirteitä ja säännönmukaisuutta.

Teosten kuvaamaa magiaa voidaan tarkastella myös Sandersonin kovan ja pehmeän magian järjestelmien kautta. Sandersonin esittämien näkemysten (2007) perusteella magian järjestelmän asettuminen näiden kahden välillä voidaan mielestäni katsoa olevan yhteydessä siihen, mihin teoksen fokalisaatio oikein sijoittuu. Koska pehmeän magian järjestelmässä magia jää tuntemattomaksi, kerronta keskittyy sellaisia sisältävien teosten kohdalla usein hahmoihin, jotka eivät tunne tai kykene hyödyntämään magiaa. Kovan magian järjestelmän sisältävissä teoksissa päähenkilöt usein tutustuvat ja oppivat käyttämään magiaa, jolloin lukijan on mahdollista oppia siihen liittyvät säännöt yhdessä hahmojen kanssa. *Perillinen*-sarjan

magia on siis Sandersonin määrittelemillä termeillä sekoitus kovaa ja pehmeää magian järjestelmiä. Muinaisen Kielen kautta lausut loitsut ja niihin vaadittava energia ovat kovan järjestelmän sääntöjä, jotka asetetaan aikaisessa vaiheessa ja joita teoksen hahmot joutuvat seuraamaan siitä eteenpäin. Tällaiselle järjestelmälle ominaisella tavalla myös lukija tietoinen siitä, mitä magian kautta on mahdollista saada aikaiseksi, ja mikä puolestaan on mahdollista.

Samaan aikaan magiaan liittyvä mielenkosketus on esimerkki pehmeämmästä magian järjestelmästä. Sen rajoja, kuten toisiinsa yhteydessä olevien mielten määrää tai pisintä matkaa, jolla toiseen mieleen on mahdollista saada yhteyttä ei missään vaiheessa määritellä. Teoksen magialle annetaan siis myös pehmeämpiä piirteitä, jotka toimivat edelleen aiemmin esitettyjen sääntöjen rajoissa mutta kiertävät niitä ymmärrettävästi. Magiaa on mahdollista käyttää ilman Muinaisella Kielellä lausuttuja sanoja, pelkällä tahdonvoimalla, jolloin käyttäjä voi saada aikaan sellaista mille hän ei tunne sanoja. Samoin energiaa on mahdollista kerätä mielenkosketuksella ympäröivistä olennoista, jolloin magiankäyttäjä ei ole rajoitettu yksinomaan omiin ruumiinvoimiinsa. Mutta myös näille magian uusille piirteille asetetaan tiettyjä negatiivisia puolia: sanaton taikuus voi vääristyä, jos loitsija ei kykene keskittymään haluamaansa lopputulokseen, ja energian kerääminen muilta olennoilta voi helposti viedä niiden olentojen hengen, jolloin loitsija joutuu kokemaan niiden kuoleman kuin omansa. Ja kuten kovan magian järjestelmälle on ominaista, sille asetetut rajoitukset pysyvät samanlaisina teosten aikana. Hahmot voivat kuitenkin toimia niiden rajoissa tavoilla, jotka kykenevät yllättämään lukijan eri tavoilla.

### **4.3 Magian merkitys teoksissa**

Teoksissa magialle asetetut säännöt auttavat lukijaa ymmärtämään sen toimintaa ja arvioimaan, mihin magiaa hallitsevat hahmot ovat kykeneviä. Magia ei tällöin ole kaikkivoipaa, eikä sen kautta ole mahdollista ratkaista mitä tahansa hahmojen kohtaamaa estettä muuttamalla sanalla. Sitä rajoittavat Muinaisen Kielen tuntemus sekä erityisesti käyttäjän ruumiinvoimat. Aina hahmot eivät myöskään voi olla varmoja, miten paljon heidän magian avulla toteuttamansa yritys verotta heidän voimiaan. Tämä pätee varsinkin silloin, kun pyrkimystä ei ole mahdollista suorittaa tavallisoin, arkipäiväisin keinoin. Lukija kykenee ymmärtämään, kuinka väsyttävää olisi heittää magian avulla kaksitoista raavasta soturia yhdellä kertaa ilman

halki (ER, 305). Hankalampaa on ymmärtää tilannetta, jolloin Eragon lentää korkealla Saphiran selässä ja joutuu tiivistämään hengitysilmaa heille molemmille ja loitsun ylläpitäminen alkaa verottaa hänen voimiaan suhteettoman paljon (PER, 528). Näistä piirteistä syntyvät teoksessa erilaiset haasteet, joihin magia on syynä ja jotka tällöin eivät ole sen kautta ratkaistavissa. Magian asetettujen sääntöjen kautta teokset voivat siis kuvata sellaisia ratkaisuja, jotka lukija kykenee ymmärtämään. Samoin magia on myös osana rakentamassa tilanteita, joissa teoksen käsittelemiä teemoja voidaan käsitellä mielenkiintoisilla tavoilla.

Ensiksikin ovat sellaiset tilanteet teoksissa, joissa hahmot joutuvat ongelmiin magian rajoitteiden takia. Esimerkiksi kuinka Eragon on vihollisia paetessaan vähällä hukkaa vesiputouksen alle, kykenemättä pelastamaan itseään tavanomaisilla keinoilla tai edes magialla, koska hän ei pysty lausumaan tarvittavia sanoja ääneen. Tämä virhearvio on vähällä maksaa hänen henkensä. (ER, 492.) Samanlaisena esimerkkinä on tilanne, jossa hän arvioi loitsunsa väärin ja joutuu nukkumaan miltei kaksi päivää ennen kuin saa voimiaan takaisin (ER, 310), tai kun hän muuttaa kokeilumielessä hyppysellisen hiekkaa vedeksi (ER, 420). Molemmissa tapauksissa Eragon on vähällä rasittaa itsensä hengiltä omalla loitsullaan. Myöhemmin, kun hän saa kuulla magian olevan mahdollista ilman sanoja, hän muistelee kokemaansa vaaratilannetta vesiputouksella ja ymmärtää, että olisi voinut silloin yrittää käyttää magiaa pelastautuakseen (ES, 415). Eragon ja lukija voivat tämän uuden tiedon kautta arvioida uudelleen myös aiempaa tapahtumaa, jossa haltiakuningatar näyttää kutsuvan ruusun terälehtiä tyhjältä, ilman Muinaista Kieltä (ES, 243 ja 414). Samoin Eragon oppii, että loitsu on syytä muotoilla niin, ettei se vie kaikkea tarvittavaa energiaa yhdellä kertaa, vaan loitsija voi säädellä kuinka pitkään loitsu pysyy voimassa ja siten lopettaa se halutessaan (ES, 372). Hahmot ja lukija oppivat siis yhtä aikaa uusista säännöistä, jotka vaikuttavat teoksen maailmassa, ja sitä kautta he molemmat voivat arvioida teoksen magiaa uudella tavalla. Kun uusi tarkennus sanattomasta loitsimisesta on ilmaistu teoksessa, lukija tietää, että sanaton magia on mahdollista ja että hahmot voivat nyt turvautua siihen, mikäli he niin päättävät.

Tällä on merkittävä rooli sarjan kliimaksissa kun Eragon kohtaa Galbatorixin tarkoituksenaan surmata tyrannikuningas. Galbatorix on vuosikymmenten aikana asettanut ylleen niin monia suojaloitsuja, että häntä on käytännössä mahdotonta surmata tavanomaisin keinoin (PER, 509). Tämän lisäksi hän estää kaikkia Muinaisen Kielen kautta lausuttuja loitsuja toimimasta käyttäen tähän itse kielen todellista nimeä, jonka etsimiseen hän on käyttänyt

liki vuosisadan. Mutta koska Galbatorix oli vielä nuori lohikäärmeratsastaja tuhotessaan järjestön ja sen johtajat, ei hänelle koskaan opetettu magian sanattomasta luonteesta eikä hänen kiellollaan täten ole vaikutusta sen käyttöön (PER, 730). Taistelun ratkaisuna Eragon langettaa loitsun, jolla hän haluaa saada Galbatorixin ymmärtämään tekemänsä vääryydet ja kaiken tuskan, jonka hän on aiheuttanut muille. Hänellä ei ole mahdollisuutta loitsia sanojensa kautta, eikä Eragon myöskään osaisi pukea haluaan ja tunteitaan sanoiksi, jolloin hän turvautuu sanattomaan magiaan:

”Se oli sanaton loitsu, sillä Galbatorixin magian vuoksi muu ei ollut mahdollista, eivätkä sanat olisikaan voineet kuvata sitä, mitä Eragon halusi tai mitä hän tunsu. Kokonainen kirjasto ei olisi riittänyt siihen. Hänen loitsunsa syntyi vaistosta ja tunteesta; se ei mahtunut kielen rajoihin.

Se mitä hän halusi, oli samalla yksinkertaista ja monimutkaista: hän halusi että Galbatorix *ymmärtäisi...* ymmärtäisi, miten väärin hän oli tehnyt. Loitsu ei ollut mikään hyökkäys; se oli vain yritys kertoa. [...], hän halusi Galbatorixin ymmärtävän tekonsa täysin ja kokonaan.

[...] Loitsu ei ainoastaan osoittaisi Galbatorixille tämän tekojen vääryyttä; nyt se myös pakottaisi hänet tuntemaan omissa nahoissaan kaikki ne tunteet, niin hyvät kuin huonotkin, joita hän oli toisissa elämänsä aikana aiheuttanut. Loitsu ylitti kaiken, mitä Eragon olisi voinut yksinään keksiä, sillä siihen sisältyi enemmän kuin yksi ihminen, tai yksi lohikäärme, saattoi kuvitella.” (PER, 783.)

Tuossa hetkessä kulminoituvat aiemmin paitsi magialle asetettujen sääntöjen aiheuttamat haasteet, myös niiden tarjoamat mahdollisuudet. Lukijat ovat oppineet teosten aikana Muinaisen Kielen ja sen vivahteiden merkityksen sekä tärkeyden magian kohdalla, joten he voivat ymmärtää, kuinka merkittävän esteen Galbatorixin löytämä Muinaisen Kielen tosinimi muodostaa. Samaan aikaan lukija myös tietää, että sanaton magia on edelleen mahdollista, ja että sen kautta on mahdollista saavuttaa asioita, joihin kielen mahdollisuudet eivät yksin riitä. Tällöin, loitsun pakottaessa Galbatorixin tuntemaan ja kuulemaan aiheuttamansa vääryydet ja tuskat, kuninkaan kukistaminen tapahtuu aiemmin asetettujen sääntöjen rajoissa sekä niiden luovalla soveltamisella. Hahmot ratkaisevat kohtaamansa esteen, jonka vaikeuden lukija kykenee yhtä lailla ymmärtämään, soveltaen kykyjään sääntöjen puitteissa uudella ja kekseliäällä tavalla. Mikäli teokset eivät olisi aiemmin pohjustaneet ja ilmaisseet magian olevan mahdollista ilman sanoja ja osoittaneet, kuinka vaarallista magia voi olla loitsijalle, joka ei ymmärrä sen sääntöjä, taistelun ratkaisu voisi tuntua epätydyttävältä ja hahmojen onnistumisen arvo vähenisi lukijan silmissä. Sääntöjen kautta on siis mahdollista rakentaa jännitystä ja tyydyttävä ratkaisu tavalla, jonka lukija kykenee ymmärtämään ja siten hyväksymään.

Toisena esimerkkinä ongelmista, joita magian säännöt aiheuttavat hahmoille, on kun Eragon siunaa orvoksi jääneen vauvan ja käyttää mielihoiteesta Muinaista Kieltä. Hän tarkoittaa siunauksen yksinomaan kuvainnolliseksi eleeksi, hyvän tahdon osoitukseksi, eikä pyri tietoisesti käyttämään magiaansa. Hänen käyttämänsä siunaus kuuluu ”*Atra gūlai un ilian tauthr ono un atra ono waise skölr frá rauthr*”, tarkoittaen ”Olkoon sinulla onni myötä ja pysyköön epäonni loitolla sinusta”. Mutta samalla hän tuntee olonsa heikoksi, ikään kuin hän olisi käyttänyt magiaa. (ER, 559.) Myöhemmin, opiskellessaan magiaa syvällisemmin, hänen opettajansa paljastaa, että siunauksessa on vakava virhe:

”Käytitkö muotoa *skölr*? Oletko varma? Ettei se sittenkin ollut *sköliro*?

Eragon rypisti kulmiaan. ”Ei, vaan *skölr*. Miksen olisi saanut käyttää sitä sanaa? Sehän tarkoittaa *suojattua*.’ ...ja ole suojattu onnettomuuksilta.’ Sehän on hyvä siunaus.”

”Eikä ollut, vaan kirous.” [...] ”Äänteisiin *r* ja *i* päättyvistä teonsanoista muodostetaan partisiipin perfekti jälkiliitteellä *o*. *Sköliro* tarkoittaa *suojattua*, mutta *skölr* on aktiivimuoto. Joten sinä sanoit: ’Onni olkoon myötäsi ja *suojaa* onnettomuuksilta.’ Sen sijaan että olisit suojannut lapsen kovalta onnelta, tuomitsit hänet muiden puolesta uhrautuvaksi sijaiskärsijäksi, ihmis-kilveksi, joka varjelee muita kohtalon kolhuilta.”

[...] Eragon kavahti ajatusta. ”Mutta loitsun vaikutusta ei määrää yksin sanojen merkitys, vaan myös lausujan aikomus, enkä minä tarkoittanut pahaa —”

”Et voi kumota sanan perimmäistä luontoa. Voit kyllä taivuttaa tai ohjata sitä tiettyyn suuntaan. Mutta et voi muuttaa sen merkitystä tyystin toiseksi tarkoittamalla jotain päinvas-taista.” (ES, 308, muotoilu alkuperäinen.)

Tässä esimerkissä nousee esille Eragonin tietojen puutteellisuus magiankäyttöön vaikuttavien sääntöjen moninaisuudesta eli Muinaisen Kielen kieliopin merkitys. Loitsu, jonka hän langettaa vauvan ylle, syntyy lausuttujen sanojen kautta, mutta ongelman syynä on Eragonin tietämättömyys siitä, mitä hän lausuu loitsuja ohjaavalla kielellä. Paljastus tapahtuu yhtä lailla myös lukijalle, jolla ei luonnollisesti ole Eragonin tuntemusta Muinaisesta Kielestä, mutta on voinut halutessaan tarkistaa käytettyjen sanojen suuripiirteisen merkityksen teoksen lopussa olevan sanaston avulla.

Eragonin lausuman loitsun merkitys on sekin epämääräinen, koska sen tarkoitus on vain ohjata lasta ”suojaamaan onnettomuuksilta.” Myöhemmin paljastuu, että tällä yksinkertaisella virheellä on lukuisia vaikutuksia lapseen. Elvaksi nimitetty lapsi kasvaa paljon nopeammin kuin on luonnollista, sillä loitsu muovaa hänestä ihmisen, joka kykenee suojelemaan muita. Samaan aikaan hän kykenee aistimaan ja tuntemaan kuin ominaan kaikkien lähellä olevien tuskan ja surun, ja vain vaivoin hillitsemään itseään, jotta ei itse asetu noiden onnettomuuksien kohteeksi. (ES, 348.) Loitsu siis kirjaimellisesti pyrkii pakottamaan Elvan suojelemaan muita onnettomuuksilta, toteuttaen sen mitä Eragon sanoi vaan ei tarkoittanut.

Myöhemmin, kun Eragon pyrkii korjaamaan langettamansa loitsun Elvan yltä, hän selittää suunnittelevansa sen siten, että energia tulee Elvasta itsestään. Muutoin hänen olisi itse ylläpidettävä magiaa, ja etäisyyden kasvaessa Eragonin ja Elvan välillä suuremmaksi hän lopulta kuolisi rasituksesta. (BRI, 289.) Lausuttuaan uuden loitsun, jonka tarkoitus on asettaa vanhan ylle ja estää sitä vaivaamasta Elvaa, Eragon kuitenkin huomaa loitsun muuttuneen. Elva tuntee yhä kaikki lähellä olevien tuskan ja kivun, mutta enää hän ei ole pakotettu yrittämään estää niitä. Elvan julistaessa käyttävänsä kykyään kuten itse parhaaksi tahtoo, hyvään tai sitten pahaan, Eragon on aikeissa lausua uuden vastataian. Mutta Elva estää häntä:

”Eragon, herkeä toki. Jos sinä langetat sen taian, vahingoitat minua toistamiseen. Ja ethän sinä sitä tahdo. Muuten saat ajatella minua joka ilta, kun käyt levolle, ja tekemäsi vääryyden muisto piinaa sinua ainaisesti. Aiot taas tehdä pahaa. Oletko sinä koko maailman tuomari? Tuomitsetko minut syyttä suotta vain siksi, että et hyväksy minua? Niin, siitä se alkaa. Se turmeltunut mielihyvä, kun käyttää valtaa omien halujensa toteuttamiseen. Galbatorix ei panisi lainkaan pahakseen.” (BRI, 293)

Tässä hetkessä esille nousevat Eragonin kokema vastuu, ja myös hänen pahin pelkonsa siihen valtaa ja voimaan, joka hänellä lohikäärmeratsastajana on (mt.). Tämä korostuu myös siksi, koska hän jo tietämättään pilannut Elvan elämän. Ensimmäisistä oppitunneista alkaen Eragon ymmärtää, kuinka vähän tavanomaiset ihmiset kykenisivät vastustamaan häntä, jos hän päättäisi tehdä jotakin. Kyvyillään hän voisi tehdä mitä haluaa, mutta vaarana olisi tällöin, että hän hakisi omaa hyötyään viattomien kustannuksella. Galbatorix tarjoaa Eragonille kouriintuntuvan esimerkin siitä, mitä tällainen valta voi saada aikaan vallanhimoisen tai pahantahtoisen henkilön käsissä. Teokset käsittelevät toistuvasti sitä valtaa, jonka magia tarjoaa niille, jotka voivat käyttää sitä, ja kuinka se voi pahimmillaan turmella yksilön. Mielenkosketuksen kautta yksilön on mahdollista kuunnella toisten ajatuksia ja saada tällä tavoin selville heidän kaikki salaisuutensa. Eragonia varoitetaan, ettei hänellä ole oikeutta tunkeutua toisten mieleen, muutoin kuin äärimmäisessä hätässä (ER, 207). Myöhemmin hänelle tarkennetaan, että mieliin katsomisesta tulee helposti huumetta niille, jotka ovat pahantahtoisia tai persoja vallalle. Sitä ei myöskään normaalisti opetettu kenellekään, ennen kuin oli varmaa, että tämä kykeni vastustamaan kiusausta väärinkäyttää kykyä. (ES, 364.)

Elva on elävä esimerkki siitä, miten Eragonin oli mahdollista tahtomattaan ja tietämättään muuttaa tytön elämää pysyvästi. Tyttö kykenee tunnistamaan ja lausumaan ääneen Eragonin pahimman pelon, koska hänen yllään oleva loitsu mahdollistaa sen. Tällä tavalla teokset voivat tuoda käsittelemänsä vallankäytön ja vastuun teemat esille uudella, fantastisella

tavalla. Tämä ei olisi mahdollista ilman fantasialle ominaista magiaa, ja samaan aikaan Eragonin virhe syntyy yksin magialle asetettujen sääntöjen kautta. Ilman tällaisia sääntöjä lukija ei ymmärtäisi hänen tekoaan tai siihen liittyviä yksityiskohtia, jolloin teon vakavuus ei välttämättä ilmenisi toivotulla tavalla.

Magia, ja erityisesti sille ilmaistut säännöt, palvelevat siis teoksen kerrontaa usealla eri tavalla. Olennaisin seuraus on, että lukija kykenee ymmärtämään teoksen magiaa ja fantastisia elementtejä paremmin. Tätä kautta hän voi arvioida hahmojen magian kautta suorittamia tekoja ja arvioida niiden merkitystä. Koska magian säännöt ja niiden kautta sen heikoudet tai vaarat on paitsi kerrottu, myös osoitettu toistuvasti lukijalle, hän pystyy toteamaan niiden pysyvän samoina teosten aikana. Mikäli hahmot yllättäen olisivat rikkoneet aiemmin esitettyjä sääntöjä, lukija ei voisi enää arvioida erilaisten vaarojen ja vastoinkäymisten merkitystä hahmoille ja tällöin näistä vastoinkäymisistä syntyvä jännitys vähentyisi. Mutta koska teokset ovat selkeästi tuoneet esille paitsi magiaan käytetyn Muinaisen Kielen käytön ja myös sanattoman magian mahdollisuudet, lukija tietää Eragonin Galbatorixia vastaan käyttämän loitsun olevan edelleen noiden sääntöjen rajoissa. Yhtä lailla näiden sääntöjen puitteissa he voivat ymmärtää Elvan ylle asetetun siunauksen vakavuuden, ja kuinka sen syynä ei ollut Eragonin pahantahtoisuus vaan yksinkertaisesti tietämättömyys.

## 5 Lopuksi

Tutkielmani lähtökohtana oli tarkastella, miten säännönmukaisesti kuvattu magia esiintyy kohdeteoksissani ja minkälainen merkitys fantastiselle asetetuilla säännöillä on fantasian lajityypissä. Sääntöjen kertomisen voidaan katsoa tekevän fantasiasta liian järkeistettyä, poiketen siten siihen kuuluvasta salaperäisyydestä ja siirtäen teosta enemmän kohti muita lajityyppejä, kuten tieteisfantasiaa tai -fiktiota. Tutkielmani kautta olen tuonut esille, että sääntötön ja salaperäiseksi jätetty magia ei ole fantasiaa yksinomaan määrittävä piirre, ja että magialle asetetut säännöt on yleisesti tunnistettu tärkeäksi osaksi fantasian lajityyppiä.

Koska magian sääntöihin liittyvä keskustelu sisältää usein väitteen siitä, mikä on tyyppillistä fantasialle lajityyppinä, olen hyödyntänyt kirjallisuuden lajiteoriaa tarkastellakseni lajityyppejä ja niiden rakentumista. Arkipäiväisessä puheessa niiden katsotaan olevan selkeitä ja toisistaan helposti erotettavia tekstijoukkoja, jotka vallitsevat lukijoista riippumatta ja joita kirjoittajat vain toteuttavat teoksillaan. Osoitin kuitenkin, että lajityypit ovat päinvastoin sosiaalisia rakennelmia, joiden tarkat määritelmät vaihtelevat puhujien välillä. Sen lisäksi, että lajityypit ovat historiallisesti muuttuneet ja muuttuvat edelleen, ne ovat myös pehmeärajaisia ja sekoittuvat toistensa kanssa. Lajityypistä voidaan usein tunnistaa tyyppilliset eli siinä usein esiintyvät piirteet, mutta yksittäisen teoksen luokittelu tiettyyn lajityyppiin on aina lukijan tulkinnallinen prosessi. Kirjailijat tarvitsevat lajityyppien piirteiden tuntemusta luodakseen siihen liittyvän teoksen, mutta samoin he voivat tällöin rikkoa tai sekoittaa eri lajityyppejä toisiinsa.

Jotta saatoin tarkastella magiaa ja sen sääntöjä fantasian lajityyppin piirteenä, minun oli ensin rajattava fantasian tyyppilliset piirteet. Tätä varten käsittelin lyhyesti fantasian läheisiä lajityyppejä, eli tieteisfiktiota ja kauhua, sekä usein niiden kaikkien ylle asetettua spekulatiivisen fiktion käsitettä. Totesin, että erityisesti spekulatiivinen fiktio ja tieteisfiktio hyödyntävät lukijan arkitodellisuuden konventioita antaakseen esitetyille (usein tieteellisille) uutuuselementeille uskottavuutta. Samaan tapaan kauhu pyrkii esittämään, että sen kuvaamat pelottavat asiat voisivat olla mahdollisia lukijan omassa maailmassa synnyttääkseen pelon ja sitä kautta helpotuksen tunnetta. Fantasia sen sijaan pyrkii erottautumaan lukijan arkitodellisuudesta, usein kuvaamalla fantastista maailmaa, joka ei ole lukijan maailman kaltainen. Fantasian katsotaan tyyppillisesti tavoittelevan eskapismia ja ihmetyksen tunnetta lukijassa, ja

tämä vaatii juuri erottautumista arkitodellisuudesta, toisin kuin muut käsitellyt lajityypit. Tällöin fantasian tyypillisiksi piirteiksi muodostuivat fantastinen maailma ja siellä vaikuttava ihmeellinen tai maaginen elementti.

Edelleen rajatakseni tarkasteluni kohteena olevia fantasian lajityypin piirteitä toin esille, kuinka satu ja fantasia eroavat toisistaan. Historiallisesti kyseiset lajityypit ovat olleet lähellä toisiaan, ja niille mainittuja piirteitä voidaan löytää molemmista. Kuitenkin satujen tyypillisinä pidetyt piirteet pohjautuvat yhä tänäkin päivänä niiden asemaan toistuvasti kerrottuina tarinoina, joiden yksityiskohdat on jätetty tarkoituksella määrittelemättömäksi. Satujen paikka ja aika jäävät kertomatta, ja ne seuraavat aiempien satujen kerronnallista rakennetta tiettyjen hahmotyyppien ja tapahtumien kautta. Tätä kautta sadut päättyvät usein onnellisesti, toivoa antavaan eukatastrofiin. Fantasia sen sijaan sijoittaa tarinansa määritellyyn maailmaan ja ajanhetkeen, erityisesti mikäli tapahtumapaikkana on fantasiassa usein esiintyvä itsenäinen sekundaarinen maailma. Fantasian on usein katsottu toistavan tiettyjä kerronnan trooppeja, mutta ne eivät määritä lajityyppiä samaan tapaan kuin satujen kohdalla.

Tällöin pystyin toteamaan fantasian tyypillisiksi piirteiksi itsenäisen, sekundaarisen maailman, joka teoksessa pyritään esittämään kokonaisena ja uskottavana, ja joka sisältää jonkin fantastisen elementin kuten magian. Näiden piirteiden kautta kykenin osoittamaan, kuinka säännönmukaisuus on osa paitsi sekundaarista maailmaa, jotta se erottautuu esimerkiksi vaihtoehtoisista maailmoista tai ihmemaailmoista, sekä kuinka se palvelee uskottavuuden rakentamista. Sekundaarinen maailma seuraa usein tiettyjä arkitodellisuuden primaari maailman piirteitä, mikäli näiden piirteiden ei erikseen kuvata olevan erilaisia teoksen maailmassa. Tätä kautta sekundaarisen maailman tulee sisältää myös sisäinen looginen johdonmukaisuutensa. Ja tämä johdonmukaisuus koskee myös teoksen fantastista elementtiä, esimerkiksi magiaa, jolloin senkin on seurattava aiemmin esitettyjä sääntöjä. Kuten olen tuonut esille, useat tutkijat kuten MacDonald, Swinfen, Mendlesohn ja Nikolajeva tunnistavat johdonmukaisuuden paitsi osaksi fantasian onnistunutta kerrontaa niin myös todenneet, että teoksen fantastisen elementin on seurattava sitä. Yhtenevä mielipide on, ettei magia voi olla kaikkivoipaa ja rajatonta (Nikolajeva 1988, 25). Teoksen maailman ja magian kuvaaminen tällä tavalla johdonmukaiseksi rakentaa lukijassa sekundaarista uskoa, jolloin hän ei aktiivisesti tarkastele teoksen maailmaa ja sen piirteitä mahdottomana. Sen sijaan hän hyväksyy

nämä luonnollisesti mahdottomat mutta samalla loogisesti mahdolliset asiat tosina teoksen maailman rajoissa.

Esimerkkeinä käyttämäni *Perillinen*-sarja voidaan katsoa hyvin tyypilliseksi fantasiaksi, ja olen osoittanut kaikkien fantasialle määrittelemieni piirteiden ilmenevän sen teoksissa. Tällöin saatoinkin käyttää teoksissa esiintyvää magiaa esimerkkinä ja tarkastella magian säännönmukaisuuden merkitystä fantasiaan kuuluvassa teoksessa. Toin esille, kuinka teoksen magian järjestelmä ja sen säännöt tehdään fokalisoijana olevan Eragonin kautta selväksi myös lukijalle. Samoin lukija sekä ymmärtää että myös havaitsee näiden sääntöjen olevan pysyviä Eragonin käyttäessä magiaa usein varomattomasti ja kärsien säännöistä johtuvat seuraukset. Tätä kautta magian sääntöjen voidaan siis todeta paitsi rajoittavan sitä käyttävien hahmojen mahdollisuuksia jokaisen ongelman ratkaisemiseen, niin myös aiheuttavan tietyissä tapauksissa suurempia ongelmia. Magian sääntöjen kautta lukija pystyy siis arvioimaan tarkemmin hahmojen mahdollisuuksia tarkemmin, ja samaan aikaan kerronta voi rakentaa jännitystä magian ollessa ongelmien syy. Tätä kautta lukija voi myös arvioida sarjan loppuratkaisussa käytettyä loitsua, jonka kautta Galbatorix viimein saadaan kukistettua. Koska sanattomaan magiaan liittyvät säännöt ja riskit on tehty lukijalle selväksi, hän kykenee toteamaan loitsun tapahtuvan näissä rajoissa mutta samalla toteuttavan sen, mitä yksikään hahmoista ei itse osannut edes kuvitella mahdolliseksi. Samoin se ohittaa Galbatorixin lukuisat suojaloitsut, koska kyseessä ei ole hyökkäys hänen surmaamiseksi. Ainoastaan yritys saada kuningas ymmärtämään tekojensa vaikutukset muihin ihmisiin. Juuri tässä esille nousee aiemmin mainitsemani tapa, jolla hahmot joutuvat soveltamaan magiaa sääntöjen rajoissa uudella tavalla, voidakseen saavuttaa haluamansa lopputuloksen.

Samoin toin esille, kuinka magian sääntöjen läsnäolon voidaan katsoa mahdollistavan tiettyjen teemojen käsittelyn uudella tavalla, joka ei välttämättä olisi mahdollista muualla kuin fantasian lajityypissä. Mikäli teokset eivät olisi selvittäneet magian yhteyttä Muinaiseen Kieleen ja osoittaneet, kuinka suuri merkitys tarkalla kieliopilla on magian ohjaamisessa, lukijat eivät kykenisi ymmärtämään Eragonin tekoa tämän siunattua Elva-lapsen. Samoin teon vakavuus ja tieto siitä, että sen taustalla oli yksinomaan Eragonin tahaton erehdys, selviää vasta kun siunaukseen liittyvä kielellinen virhe selitetään yksityiskohtaisesti. Jälleen magia ja sen säännöt aikaansaavat teoksessa ongelman, jota ei ole mahdollista vain tehdä tyhjäksi uudella loitsulla. Siunauksen kautta Elva on myös keskeinen tekijä teoksessa, sillä hän antaa Eragonin peloille omista kyvyistään kouriintuntuvan esimerkin ja kykenee

myös lausumaan ne ääneen hänelle. Tällainen ei mielestäni olisi samalla tapaa mahdollista muualla kuin fantasian lajityypissä, jossa magian epäselvä luonne sallii lukijan hyväksyä Elvan siunauksen olevan kykenevä tällaiseen.

Fantasiassa esiintyvälle magialle on siis mahdollista, ja jopa tarpeellista, asettaa tiettyjä sääntöjä, joiden rajoissa sen täytyy toimia. Säännönmukainen magia ei vähennä teoksen ihmeellisyyttä lukijan silmissä tai tee salaperäisestä magiasta suoraan järkeistettyä ja siten tavanomaista. Sen sijaan ne ovat osana rakentamassa teoksen maailman uskottavuutta lukijan silmissä. Nämä säännöt tarjoavat lukijalle tavan ymmärtää magian mahdollisuuksia ja samaan aikaan ne myös varmistavat, ettei kirjailija hairahdu käyttämään magiaa teoksessaan vastauksena jokaiseen ongelmaan. Magialle asetetut säännöt voivat olla tiukempia tai löyhempiä. Tärkeintä on se, että teoksen magia palvelee sitä tavoitetta, johon kirjoittaja tähtää. Pehmeämpi magia mahdollistaa pienuuden kokemuksen suuressa ja epäselvässä maailmassa, kovempi magia puolestaan tarjoaa lukijalle mahdollisuuden arvioida magiaa samalla tasolla kuin hahmot.

## Lähteet

### Kohdeteokset:

- Paolini, Christopher 2005. *Eragon* (2003) [=ER]. Suom. Tero Kuittinen. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.
- Paolini, Christopher 2006. *Esikoinen* (*Eldest* 2005) [=ES]. Suom. Tarja Rouhiainen. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.
- Paolini, Christopher 2009. *Brisingr* (2008) [=BRI]. Suom. Tarja Rouhiainen. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.
- Paolini, Christopher 2012. *Perillinen* (*Inheritance* 2011) [=PER]. Suom. Sirkka Aulanko. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.

### Teoria:

- Apo, Satu 2018. *Ihmesatujen historia*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden seura.
- Attebery, Brian 1992. *Strategies of Fantasy*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Attebery, Brian 2014. *Stories about Stories: Fantasy and the Remaking of Myth*. Oxford: Oxford University Press.
- Bell, Alice & Marie-Laure Ryan 2019. Introduction: Possible Worlds Theory Revisited. *Possible World Theory and Contemporary Narratology*. Lincoln & London: University of Nebraska Press. 1–43.
- Booker, M. Keith & Annie-Marie Thomas 2009. *The Science Fiction Handbook*. West Sussex: A John Wiley & Sons Publication.
- Brex, Klaus 2001. Imitaatiosta kommunikaatioon – laji kirjallisuudentutkimuksessa. Outi Alanko & Tiina Käkelä-Puumala (toim.) *Kirjallisuudentutkimuksen Peruskäsitteitä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 117–140.
- Brooke-Rose, Christine 1981. *A Rhetoric of the Unreal. Studies in narrative and structure, especially of the fantastic*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Buker, Derek M. 2002. *The Science Fiction and Fantasy Readers' Advisory: The Librarian's Guide to Cyborgs, Aliens and Sorcerers*. Chigago: American Library Association.

- Canavan, Gerry 2016. The Suvin Event. Gerry Canavan & Darko Suvin (ed.) *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. Oxford & New York: Peter Lang. xi–xxxvi.
- Canavan, Gerry & Darko Suvin 2016. SF and the Novum. Gerry Canavan & Darko Suvin (ed.) *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. Oxford & New York: Peter Lang. 79–102.
- Clute, John & John Grant 1997. *The Encyclopedia of Fantasy*. London: Orbit.
- Ekman, Stefan 2013. *Here Be Dragons: Exploring fantasy maps and settings*. Connecticut: Wesleyan University Press.
- Fabrizi, Mark A. 2018. Introduction: Challenging Horror Literature and Dark Fantasy. Mark A. Fabrizio (ed.) *Horror Literature and Dark Fantasy: Challenging Genres*. Boston: Brill. 1–16.
- Fowler, Alastair 1982. *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Clarendon Press.
- Fowler, Alastair. 1993. Genre. Martin Coyle, Peter Garside, Malcolm Kelsall & John Peck (ed.) *Encyclopedia of Literature and Criticism*. London: Routledge. 151–163.
- Hosiaisuus, Yrjö 2003. *Kirjallisuuden sanakirja*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- James, Edward & Farah Mendlesohn 2012. Introduction. Edward James & Farah Mendlesohn (ed.) *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*. Cambridge: Cambridge University Press. 1–4.
- Jedrzejczyk-Drenda, Agnieszka Anna 2017. *Fictional Magic in Fantasy from 1970 to 2010*. Anglia Ruskin University.
- Jones, Steven Swann 2002. *The Fairy Tale. The Magical Mirror of the Imagination*. New York & London: Routledge.
- Kraatila, Elise 2021. *The Crisis of Representation and Speculative Mimesis. Rethinking relations between fiction and reality with 21<sup>st</sup>-century fantasy storytelling*. Joensuu: Punamusta Oy Yliopistopaino.
- Korpua, Jyrki 2021. Länsimaisen fantasian traditio antiikista ja keskiajalta 1900-luvulle. Jyrki Korpua, Irma Hirsjärvi, Urpo Kovala & Tanja Väälisalo (toim.) *Fantasia. Lajit, Ilmiö ja Yhteiskunta*. Jyväskylä: Jyväskylän Yliopistopaino. 29–62.

- Korpua, Jyrki, Irma Hirvisjärvi, Urpo Kovala & Tanja Välisalo 2021. Johdanto – fantasiasta. Jyrki Korpua, Irma Hirvisjärvi, Urpo Kovala & Tanja Välisalo (toim.) *Fantasia. Lajit, Ilmiö ja Yhteiskunta*. Jyväskylä: Jyväskylän Yliopistopaino. 9–21.
- Landon, Brooks 2014. Extrapolation and Speculation. Rob Latham (ed.) *The Oxford Handbook of Science Fiction*. Oxford: Oxford University Press. 23–34.
- Martin, Thomas L. 2019. "As Many Worlds as Original Artists": Possible Worlds Theory and the Literature of Fantasy. Alice Bell & Marie-Laure Ryan (ed.) *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*. London: Nebraska University Press. 201–224.
- MacDonald, George 2005. The Fantastic Imagination. *A Dish of Orts: Chiefly Papers on the Imagination, and on Shakespeare* (1893). <https://www.gutenberg.org/files/9393/9393-h/9393-h.htm> (7.11.2022)
- Mendlesohn, Farah 2008. *Rhetorics of Fantasy*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Miller, Carolyn R. 1984. Genre as Social Action. *Quarterly Journal of Speech*. 70(2), 151–167. [https://www.researchgate.net/publication/238749675\\_Genre\\_as\\_Social\\_Action](https://www.researchgate.net/publication/238749675_Genre_as_Social_Action) (7.11.2022).
- Mittell, Jason 2001. A cultural approach to television genre theory. *Cinema Journal*. 40(3), 3–24.
- Nikolajeva, Maria 1988. *The Magic Code. The Use of Magical Patterns in Fantasy for Children*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International.
- Nikolajeva, Maria 1990. *How Fantasy is Made: Patterns and Structures in "The Neverending Story"*. <https://link.gale.com/apps/doc/H1420085830/GLS.GRC?u=tampere&sid=bookmark-GLS.GRC&xid=9aa690ee> (7.11.2022).
- Propp, Vladimir 2009. *Morphology of the Folktale (Morfologija skazki 1928)*. Austin: University of Texas Press.
- Pyrhönen, Heta 2007. Genre. David Herman (ed.) *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press. 109–123.
- Roine, Hanna-Riikka 2016. *Imaginative, Immersive and Interactive Engagements. The Rhetoric of Worldbuilding in Contemporary Speculative Fiction*. Tampere: Suomen Yliopistopaino Oy - Juvenes Print.
- Roine, Hanna-Riikka 2021. Tieteisfantasia lajityypin rajoilla. Jyrki Korpua, Irma Hirvisjärvi, Urpo Kovala & Tanja Välisalo (toim.) *Fantasia. Lajit, Ilmiö ja Yhteiskunta*. Jyväskylä: Jyväskylän Yliopistopaino. 189–200.

- Sanderson, Brandon 2007. *Sanderson's First Law*. <https://www.brandonsanderson.com/sandersons-first-law/> (7.11.2022).
- Sanderson, Brandon 2011. *Sanderson's Second Law*. <https://www.brandonsanderson.com/sandersons-second-law/> (7.11.2022).
- Sanderson, Brandon 2013. *Sanderson's Third Law*. <https://www.brandonsanderson.com/sandersons-third-law-of-magic/> (7.11.2022).
- Sisättö, Vesa 2003. *Ulkomaisia fantasiakirjailijoita*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy. 5–15.
- Sisättö, Vesa 2004. Tieteiskirjallisuus. Vesa Sisättö & Toni Jerman (toim.) *Ulkomaisia Tieteiskirjailijoita 1*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy. 9–21.
- Sher, Benjamin 1991. Translator's Introduction. Viktor Šklovski. *Theory of Prose*. Normal Illinois: Dalkey Archive Press. xv–xxi.
- Šklovski, Viktor 1991. *Theory of Prose*. Normal Illinois: Dalkey Archive Press.
- Spratford, Becky Siegel & Tammy Henningh Clausen 2004. *Horror Readers' Advisory: The Librarian's Guide to Vampires, Killer Tomatoes, and Hounded Houses*. Chicago: American Library Association.
- Stableford, Brian 2009. *The A to Z of Fantasy Literature*. Lanham: The Scarecrow Press Inc.
- Steinby, Liisa 2013. Kirjallisuus ja kirjallisuudentutkimus. Aino Mäkikalli & Liisa Steinby (toim.) *Johdatus kirjallisuusanalyysiin*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 15–56.
- Steinby, Liisa 2013. Kertomakirjallisuus. Aino Mäkikalli & Liisa Steinby (toim.) *Johdatus kirjallisuusanalyysiin*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 58–153.
- Swinfen, Ann 1984. *In Defence of Fantasy. A Study of Genre in English and American Literature Since 1945*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Thomas, Paul L. 2013. Introduction. Challenging Science Fiction and Speculative Fiction. Paul L. Thomas (ed.) *Science Fiction and Speculative Fiction. Challenging Genres*. Boston: Sense Publisher. 1–14.
- Todorov, Tzvetan 1975. *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*. New York: Cornwell University Press.
- Tolkien, J.R.R. 2002. Saduista (On Fairy-Stories). *Puu ja Lehti. (Tree and Leaf, 1988.)* Suom. Vesa Sisättö. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö. 13–108.
- Traill, Nancy H. 2018. *Possible Worlds of the Fantastic: The rise of the paranormal literature*. Toronto: University of Toronto Press.

- Trębicki, Grzegorz 2015. *Worlds So Diverse And Strange: Towards a geneological taxonomy of non-mimetic literature*. Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Wolfe, Gary K. 1986. *Critical Terms for Science Fiction and Fantasy. A Glossary and Guide to Scholarship*. New York: Greenwood Press.
- Wolfe, Gary K. 2011. *Evaporating Genres. Essays on Fantastic Literature*. Connecticut: Wesleyan University Press.