

TAMPEREEN YLIOPISTO

---

Marja Eho

LONTOON FANTASTISILLA RAJAPINNOILLA

Urbanifantasiamaailmojen rakentuminen, tilallisuuden kokemus ja kaupungin ruumiillisuus  
Neil Gaimanin teoksessa *Neverwhere* ja Kate Griffinin teoksessa *A Madness of Angels*

---

Yleisen kirjallisuustieteen pro gradu -tutkielma

Tampere 2013

Tampereen yliopisto

Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö

EHO, Marja: LONTOON FANTASTISILLA RAJAPINNOILLA

Urbaanifantasiamaailmojen rakentuminen, tilallisuuden kokemus ja kaupungin ruumiillisuus Neil Gaimanin teoksessa *Neverwhere* ja Kate Griffinin teoksessa *A Madness of Angels*

Pro gradu -tutkielma, 80 s.

Yleinen kirjallisuustiede

Huhtikuu 2013

---

Tutkielmassa tarkastellaan Neil Gaimanin *Neverwhere*-teosta ja Kate Griffinin *A Madness of Angels* -romaanin fantasiafiktion alagenren urbaanifantasiaan viitekehäksessä. Liikkeelle lähdetään fantasian genreteoreettisten määritelmien esittelystä ja teorioiden toimivuuden testaamisesta. Tämän jälkeen analysoidaan tarkemmin urbaanifantasiaa. Lontooseen sijoittuvat kohderomaanien maailmat rakentuvat fantastisen ja ei-fantastisen ulottuvuuden väliselle jännitteiselle ja moniselitteiselle suhteelle. Kognitiivisen metaforateorian pohjalta tutkitaan kaupungin erilaisia spatiaalisuuden ja ruumiillisuuden ilmentymiä, joiden myötä Lontoosta muodostuu kuva orgaanisen henkilöihahmon kaltaisena kehollisena fantasiaolentona. Gaimanin ja Griffinin romaanien kaupungin ruumiillisuuden vaikutelman nähdään syntyvän maanalaisten tilojen kuvauksista, Lontoon henkilöihahmoja konkreettisesti nielaisevan hirviömäisen olemuksen sekä erilaisten kaupunkia fyysistävien ilmausten kautta. Samalla haastetaan traditionaalisemmissä kaupunkikuvauksissa esiintyvä käsitys siitä, että kaupunki hahmottuisi ruumiillisena nimenomaan ylhäältä alaspäin suuntautuvan katseen vaikutuksesta.

Reaalitodellisuudessakin olemassa olevan kaupungin kuvaaminen asettaa lukijan Lontoon referentiaalisen ja ei-referentiaalisen tulkinnan ristipaineeseen. Tutkielmassa selvitetään myös sitä, mitä lisämerkityksiä tämä asia tuo lukukokemukseen. Lisäksi analysoidaan keinoja, joilla kaupungista rakentuu lukijan näkökulmasta toden tuntuinen ja immersiiivinen paikka: näitä ovat muun muassa erilaiset deskriptiot sekä fiktiivisen tilan kokemuksellistaminen lukijalle. Perinteisen narratologisen tutkimuksen käsitystä kuvausten voimakkaasta nojautumisesta näköaistiin pohjautuviin havaintoihin kyseenalaistetaan tuomalla esiin se, ettei deskriptioita tarvitse käsittää pelkästään konventionaalisen visuaalisina. Kuvaus perustuukin kohdeteoksissa usein myös muiden aistien sekä erilaisten liike-efektien varaan. Tutkielmassa argumentoidaan toden tunnun välittyvän sitä voimakkaampana, mitä monimuotoisempia deskriptioita fiktioissa hyödynnetään. Tilan tulkittamis- ja kokemistapoja tutkitaan sekä henkilöihahmojen että lukijan kannalta kognitiivisen kartoittamisen käsitettä apuna käyttäen. Tutkielmassa esitetään, että Gaimanin ja Griffinin teosten henkilöihahmot muodostavat ympäristöstään samantapaisia kognitiivisia karttoja kuin reaali maailman lukijatkin. Fiktiivisen tilan ja liikkeen kokemuksellistamisen demonstroinnissa käytetään lukijan virtuaaliruumiin käsitettä, jonka kautta on mahdollista ottaa osaa fiktiomaailman tapahtumiin intiimisti maailman sisältä käsin.

---

Asiasanat: fantasiafiktio, urbaanifantasia, Lontoo, fiktiomaailma, spatiaalisuus, ruumiillisuus, virtuaaliruumis, kognitiivinen metaforateoria, kognitiivinen kartta

## SISÄLLYS

1. JOHDANTO.....	1
2. FANTASIAUTKIMUKSELLISET KÄSITTEET JA TYÖKALUT .....	8
2.1. Fantasia ilmiönä, elementtinä, genrenä ja tyyppinä.....	8
2.2. Urbanifantasia alagenrenä ja moodina.....	16
3. FIKTIIVISTEN MAAILMOJEN RAKENTUMINEN: ONTOLOGIAN JA EPISTEMOLOGIAN KYSYMYKSIÄ.....	23
3.1. Vuotava fantastinen <i>Neverwhere</i> -romaanissa .....	27
3.2. Fantastisen salailu ja naamiointi <i>A Madness of Angels</i> -romaanissa.....	33
4. RUUMIILLINEN KAUPUNKI JA TILALLISUUDEN TEMATIikka.....	40
4.1. Ruumiillistettu Lontoo elävänä henkilöhahmona .....	45
4.2. Perspektiivejä kaupunkiin: näkökulma maan tasalta korkeuksiin .....	52
4.3. Lukijan kokemus tilallisuudesta.....	58
5. LOPUKSI .....	68
LÄHTEET .....	75

## 1. JOHDANTO

Lontoosta kertovilla fiktiivisillä teksteillä on pitkä ja nimekäs historia: muun muassa William Blake, Sir Arthur Conan Doyle ja Charles Dickens ovat kuvanneet tätä kaupunkia teoksissaan hyvin yksityiskohtaisesti ja esittäneet Lontoon tietyllä tapaa henkilöhahmon kaltaisena (vain muutaman esimerkin mainitakseni). Tässä tutkielmassa ei pyritä yksityiskohtaisesti tai tyhjentävästi demonstroimaan Lontoon kaunokirjallisen esittämisen varsin laajaa traditiota sinänsä, vaan lähtökohtanani on selvittää, miten kyseiseen kaupunkiin sijoitetut fiktiiviset maailmat rakentuvat fantasiagenren alalajissa *urban fantasy*.<sup>1</sup> Urbaanifantasiaa käsittelevät tutkimukset ovat vielä harvinaisia ja harvalukuisia: itse asiassa ainoa varsinaisesti akateeminen aihetta koskeva tutkimus, johon olen törmännyt, on Julie Saffelin *World-building in Urban Fantasy* (2008). Tämä johtunee osittain siitä, että urbaanifantasia on suhteellisen tuore tulokas kaunokirjallisuuden kentällä – alettiinhan ilmiöstä puhua vasta 1980-luvulla. Lontoo on kuitenkin ollut suosittu kaupunkifantasiaan sijoituspaikka: kyseinen kaupunki on esimerkiksi Simon R. Greenin massiivisen *Nightside*-sarjan (2003–) sekä Mike Careyn kovaksikeitettyä dekkaria ja fantasiaa yhdistelevien Felix Castor -romaanien (2006–) tapahtumaympäristö. Conrad Williamsin *London Revenant*- (2004) ja Jonathan Barnesin *The Domino Men* -teoksen (2008) voi myös lukea kyseisen alagenren edustajien pariin (jälkimmäisen tosin tietyin varauksin). Etenkin edellinen jatkaa fiktiivisissä Lontoon kuvauksissa voimakkaana esiintyvää kaupungin tietynlaisen hirviömäisyyden korostamisen tendenssiä.<sup>2</sup>

Eräs yleisesti toistuva kiinnostuksen kohde fantasiaan keskittyvässä kirjallisuudentutkimuksessa on ollut fiktiomaailmojen ontologisen problematiikan painotuksessa ja esiin nostamisessa: usein on lähdetty liikkeelle roomaanimaailmojen yliluonnollisten ja ei-yliluonnollisten piirteiden välisen suhteen erittelystä ja jaottelusta. Tutkimuksissa verrataan monesti ikään kuin ongelmattomasti ”meidän maailmaamme” ja sen ”konsensustodellisuutta” fantasiafiktioiden konstruoituihin maailmoihin, minkä pohjalta yliluonnollisen aspektin olemassaoloa teoksissa tulkitaan. Tässä tutkielmassa ei lähdetä

---

<sup>1</sup>*Urban fantasy* -käsitteellä ei vielä vaikuta olevan vakiintunutta suomenkielistä vastinetta fantasiakirjallisuudentutkimuksessa. Itse suomennan käsitteen tästä eteenpäin joko urbaani- tai kaupunkifantasiaksi, joita käytän synonyymisesti.

<sup>2</sup> Vrt. esim. Charles Dickensin tuotannon ja Bram Stokerin *Draculan* (1897) Lontoo.

etsimään tulkintoja pääasiallisesti sen kautta, missä määrin kaunokirjallinen fantasia-Lontoo vastaisi lukijan oman maailman Lontoota, vaikka aihepiiriä välillä sivutaankin, eikä tekstin kykyä viitata myös itsensä ulkopuoliseen todellisuuteen kiistetä. Tutkielmani tulevissa luvuissa pyrin pikemminkin kyseenalaistamaan pelkästään ”meidän maailmamme konsensustodellisuuteen” (vrt. Hume 1987, 21) perustuvan kirjallisuudentulkinnan mielekkyyden ja tuomaan esiin asiaan liittyvän kompleksisuuden.

On kyllä totta, että ”fantastinen kerronta tarvitsee tuekseen realismia, muuten se ei olisi ymmärrettävää. Fantasian perusta on se, että sen luoma maailma on käsitettävissä vain suhteessa lukijan tuntemaan maailmaan, jota se osittain muistuttaa ja josta se osittain poikkeaa.” (Ihonen 2002, 186.) Kuitenkin voidaan ajatella, että *aivan kaikenlaisen* fiktion ymmärtäminen vaatii jonkinlaisen kosketuspohjan lukijan kokemukseen tekstin ulkopuolisesta maailmasta, siinä olemisesta ja elämisestä. Näin ollen näkemystä voisikin kenties vielä hieman tarkentaa: mikäli teoksessa kuvataan kaksi maailmaa tai ulottuvuutta, joista toinen on *tekstin sisäisen logiikan mukaan* esitetty realistisena (merkityksessä ”ei-fantastinen”) ja toinen yliluonnollisena, lukija tulkitsee tietyt tapahtumat, henkilöhahmot ja muut vastaavat fantastiseksi, jos ne poikkeavat tai rikkovat *tekstissä kuvatun* realistisen maailman säännöstöä ja logiikkaa.

Omiksi kaunokirjallisiksi kohdeteoksikseni olen valinnut Neil Gaimanin romaanin *Neverwhere* (1996, tästä eteenpäin viittauksissa *N*) sekä Kate Griffinin *A Madness of Angels* -teoksen (2009, viittauksissa *AMA*), jotka jatkavat omilla tavoillaan Lontoon kuvaamisen traditiota kehollisena olentona, jopa eräänlaisena hirviönä. Gaiman nousi alun perin yleisön tietoisuuteen 1980- ja 1990-luvulla julkaistujen kulttimaineeseen nousseiden *The Sandman* -sarjakuvien käsikirjoittajana, ja tänä päivänä hän lukeutuu tuotteliaimpien länsimaisten nykyfantasiakirjailijoiden joukkoon. Edellä mainittujen lisäksi Gaimanin tunnetuimpia teoksia ovat *American Gods* (2001), *Discworld*-romaanisarjastaan (1983–) tunnetun Terry Pratchettin kanssa yhteistyönä kirjoitettu *Good Omens* (1990) sekä *Stardust* (1999) ja *Coraline* (2002). Kahdesta jälkimmäisestä on tehty myös elokuvaversiot. Nuortenkirjailijana paremmin tunnettu uudemman polven kirjoittaja Catherine Webb julkaisee aikuisyleisölle suunnattua fantasiaa ”Kate Griffin” -nimen takaa. Webbin esikoisteos *Mirror Dreams* (2002) julkaistiin kirjailijan ollessa vasta 14-vuotias. *A Madness of Angels* on ensimmäinen osa Matthew Swift -

romaanien sarjaa, joita on tähän mennessä julkaistu yhteensä neljä kappaletta: kohdeteokseni lisäksi *The Midnight Mayor* (2010), *The Neon Court* (2011) ja *The Minority Council* (2012). Pyrin kuljettamaan Gaimanin ja Griffinin teoksia mukana kaikissa tutkielmani luvuissa tutkimusmateriaalin kanssa keskustellen sen sijaan, että tekstini jakautuisi erilliseen teoreettiseen jaksoon ja kaunokirjallisuuden analyysiosuuteen.

Lontoon kuvaus leimaa *Neverwhere*- ja *A Madness of Angels* -teoksia alusta loppuun asti hyvin voimakkaasti ylittäen pelkän taustalavastuksen ja tapahtumapaikan funktion. Romaanien fiktiomaailmoin uppoutuessaan lukijalle hahmottuu vähitellen kuva fiktiivisestä kaupungista henkilöihahmon kaltaisena elävänä entiteettinä. Kolmannen persoonan kertojan välityksellä episodimaisesti etenevässä Gaimanin teoksessa päähenkilö Richard Mayhew ajautuu tahtomattaan osaksi Lontoon fantastista ulottuvuutta. Elokvakerronnan mieleen tuova episodimaisuus juontunee osittain siitä, että *Neverwhere* on alun perin kirjoitettu televisiosarjaksi, jonka käsikirjoituksen pohjalta romaani on muokattu. *A Madness of Angels* on puolestaan kerrottu päähenkilönsä Matthew Swiftin ensimmäisen persoonan kerronnan kautta täysin fantastisen hahmon näkökulmasta. Matthew on kuolemansa jälkeen uudelleen henkiin herätetty velho, jonka tietoisuuden, tajunnan ja kehon jakavat eräänlaiset sähköiset enkelihahmot (seurauksena siitä, ettei henkiin herättäminen sujunut ihan suunnitelmien mukaisesti), jotka viittaavat teoksessa itseensä aina me-muodossa. Etenkin romaanin alussa ja ensimmäisellä lukukerralla yksikön ensimmäistä ja monikon ensimmäistä persoonaa sekoitteleva kerrontatyyli toimii myös vieraannuttavana efektinä, sillä lukija ei tällöin vielä varmuudella tiedä, mistä pronominiinien ja kerrontapositioiden vaihtelu johtuu. Tässä heti henkiinherättämisen jälkeisessä kohtauksessa ”minä” viittaa siis aina Matthewiin ja ”me” enkeleihin:

I lay on the floor naked as a shedding snake, and we contemplated our situation.

runrunrunrunrunRUNRUNRUNRUN! hissed the panicked voice inside me, the one that saw the bed legs an inch from my nose as the feet of an ogre, heard the odd swish of traffic through the rain outside as the spitting of venom down a forked tongue, felt the thin neon light drifting through the familiar dirty window pane as hot as noontday glare through a hole in the ozone layer.

I tried moving my leg and found the action oddly giddy [..]. Or perhaps it was simply that we had pins and needles and, not entirely knowing how to deal with pain, we laughed through it, turning my head to stick my nose into the dust of the carpet to muffle my own

inane giggling as I brought my knee up towards my chin, and tears dribbled around the edge of my mouth. We tasted them, curious, and found the saltiness pleasurable, like the first, tongue-clenching, moisture-eating bite of hot crispy bacon. (AMA, 3–4.)

Enkelit ovat aiemmin eläneet sähköisessä olomuodossa, ja näkö- ja kuuloaistimuksia lukuun ottamatta muihin aisteihin perustuvat kokemukset ovat niille täysin uusia (ikkunaruutu on entuudestaan tuttu Matthewille, koska kohtaaminen sijoittuu taloon, jossa hän asui ennen kuolemaansa). Kun lukijalle käy selväksi, mistä kerrontapositionien vaihtelussa on kyse, ja hän alkaa varsinaisesti analysoida ja kiinnittää niihin huomiota, näiden havaitseminen on luonnollisesti tietyissä tekstin kohdissa helppoa, sillä vaihdoksia osaa jo odottaa. Välillä vaihtelut jätetään kuitenkin tietoisesti moniselitteisiksi tai hienovaraisiksi. Edellisen katkelman viimeisessä virkkeessä esiintyy tällainen hienovaraisempi näkökulman vaihdos: kyynelten vertaamisen suolaiseen pekoniin täytyy tapahtua Matthewin taholta, sillä enkelit, jotka lauseen aloittavat, eivät ole koskaan ennen ruumiittomina olentoina maistaneet mitään, eivätkä siten osaisi tällaista vertausta tehdä.

Griffinin romaanissa kerronta siis hypähtelee jatkuvasti Matthewin minä-kerronnan ja enkelihahmojen me-kerronnan välillä, ja tarinan edetessä lukija ei voi aina olla varma siitä, kattaako jokin me-muodossa kerrottu kohtaaminen myös päähenkilön mielipiteet ja ajatukset, sillä välillä enkelien ja Swiftin tajunnat sulautuvat yhteen ja tämän jälkeen taas jakautuvat erillisiksi kokonaisuuksiksi. Matthew myös väittää useamman kerran, ettei hän ole aina ollut tietoinen siitä, mitä enkelit ovat tehneet hänen kehoaan ”väliskappaleena” käyttäen (ks. esim. mt., 263), mutta toisaalta tätä väitettä voi joissakin kohdissa pitää hyvin arveluttavana – ellei jopa suoranaishana valehteluna.

Kohdeteoksissani kuvattujen Lontoon kaupunkien fantastisuuden asteen hahmottumisessa lukijalle vaikuttaakin oleellisesti juuri se, kuvataanko tapahtumia hetero- vai homodiegeettisen kertojan välityksellä. Kummankaan romaanin maailmaa ei nimittäin voi pitää täysin fantastisena ympäristönä ihmeellisen (*marvellous*) tai ”korkean” fantasian (*high fantasy*) tyyliin, jossa yliluonnollinen on fiktiiviseen maailmaan saumattomasti kuuluva ihmettelyä, torjuntaa tai pelkoa herättämätön normi. Ihmeellisen fantasian kaunokirjallisenä esimerkkinä mainitaan usein J.R.R. Tolkienin *The Lord of The Rings* (1954–1955), jonka

Keskimaa on ympäristönä juuri edellä mainitun kaltainen. Hannu Hiilos on käyttänyt anglosaksisesta fantasiatutkimuksesta periytyvästä *high fantasy* -käsitteestä suomennosta ylempi tai puhdas fantasia, ja tämän vastaparista *low fantasy* termiä alempi tai sekamuotoinen fantasia (Hiilos 1993, 131–132). Itse käytän tässä tutkielmassa mielestäni suorimpia käännöksiä korkea ja matala fantasia.

Griffinin teoksessa Lontoo saattaa aluksi ensimmäisellä lukukerralla vaikuttaa läpikotaisin maagiselta paikalta, mutta efekti johtuu siitä, että tapahtumat välittävä kertoja on itse täysin fantastinen tarinamaailman sisäinen hahmo: koko kaupunki näyttäytyy siis fantasian lävistämänä nimenomaan Matthewin ja enkelien *tietystä näkökulmasta* käsin. *A Madness of Angels*- ja *Neverwhere* -romaaneissa ei siis pureta matalaan fantasiaan liitettyä fiktiivisten maailmojen duaalista struktuuria, jossa teosten sisäinen maailma rakentuu sekä ei-fantastisen että fantastisen maailman olemassaololle. Urbanifantasiassa maailmojen välinen suhde on kuitenkin korostetun monimutkainen, tietoisesti hämärretty ja tavallaan jopa nyrjähtänyt. Griffinin romaanissa kahden maailman välisenä erottajana voikin ensisijaisesti pitää epistemologiaan liittyviä seikkoja eikä fiktiivisen maailman ontologista rakennetta itseään (palaan tähän sekä korkean ja matalan fantasian käsitteisiin luvussa 3).

Fantasiaan vakavasti otettavana tutkimuskohteena on välillä suhtauduttu kummallisen vastentahtoisesti tai puolustelevaan sävyyn (esim. Swinfen 1984). Lance Olsen väittääkin, että fantastisen ylenkatsomiselle tai puolustamiselle on aina koettu olevan tarvetta, joka kumpuaa länsimaalaiseen kulttuuriin juurtuneesta syvästä uskosta siihen, että reaalityöllinen on moraalisesti parempaa ja esteettisesti vakavammin otettavampaa kuin fantasia (Olsen 1987, 15). Fantasiakirjallisuus on ollut hyvin suosittua, mutta silti se on jäänyt tietyllä tavalla tunnustuksettomaksi (Manlove 1999, 2)<sup>3</sup> – tai ehkä kirjallisuuden kaanonin ulkopuolelle jääminen on osittain yhteydessä juuri lajin nauttimaan (kansan)suosioon. Aivan viime vuosinakin on ollut havaittavissa suorastaan räjähdysmäinen kiinnostus fantasiatarinoita kohtaan muun muassa J.K. Rowlingin Harry Potter -romaaneiden sekä vanhojen satujen, Tolkienin trilogian ja *The Hobbit* -teoksen (1937) kaltaisten klassikoiden uudelleenfilmatisointien ja -versiointien myötä.

---

<sup>3</sup> Colin Manlove puhuu tilanteesta Englannin kulttuurihistorian kontekstissa, mutta ajatuksen voi laajentaa kyseisen maan ulkopuolellekin.



Joidenkin tutkijoiden suhtautuminen populaarikirjallisiin genreihin, jota fantasiafiktiokin edustaa, vaikuttaa ikävästi yhä perustelemattoman vähättelevältä tai sitten vain kummalliselta. Esimerkiksi Marie-Laure Ryanin suhde tekstuaalisiin fantasiamaailmoihin on omituisen ambivalenttinen:

Ei voida väittää, etteivätkö populaarikulttuurin stereotyyppisissä teksteissä kuvatut maailmat olisi kaikkein suotuisimpia immersion kannalta: lukija voi tuoda [tällaisen tekstin lukukokemukseen] mukaan enemmän omia tietojaan ja näkee useampien odotustensa tyydyttyvän kuin tekstissä, joka kultivoi vieraantumisen tuntua (Ryan 2001, 97; suom. ME).<sup>4</sup>

Toisaalta juuri populaarikirjallisuuden luottaminen stereotyypeihin tekee lukemisesta raskasta Ryanille: hän vertaa tällaista lukukokemusta pulahdukseen poreammeessa, jonka sisään on kyllä helppo päästä, mutta jossa ei voi viettää kauan aikaa ja josta poistumisen jälkeen olo on väsynyt (mt., 11). Edellisen kaltaiset väitteet ovat eittämättä huvittavia, mutta niiden taustalla vaikuttaisi myös piilevän virheellinen käsitys tai harhaluulo siitä, että *kaikki* fantasiateokset olisivat keskenään samanlaisia, kaavamaisia ja negatiivisessa mielessä stereotyyppisen geneerisiä, vaikka näinhän asia ei todellakaan ole. Tämä ei tietenkään tarkoita sen seikan kieltämistä, etteivätkö samaan kirjallisuudenlajiin kuuluvat teokset jakaisi keskenään tiettyjä yhteisiä piirteitä ja kaavamaisuuksia. Esimerkiksi niin *Neverwhere* kuin *A Madness of Angels* noudattavat kumpikin fantasiakirjallisuudelle hyvin tyypillistä juonellista *quest*-rakennetta.<sup>5</sup> Richardin kohdalla tämä tarkoittaa sekä hänen kohtaamansa fantastisen seurueen avustamista erään jäsenensä perheen murhien selvittämisessä että hänen oman identiteettinsä löytämistä fantasiamaailman osaksi joutumisen jälkeen. Matthewin quest on taas tuhota koko Lontoon vaaraan saattama ja fantastisten asioiden salaamiselle uhan muodostava ylikuonnollinen Tower-niminen organisaatio ja samalla selvittää, kuka oli hänen murhansa takana. Tommi Nieminen on kuitenkin osuvasti esittänyt, etteivät tekstipiirteet vielä sinänsä ole lajia, vaan ne viittaavat siihen: ”teosten ja tekstien ja tekstipiirteiden joukko on

---

<sup>4</sup> Kaikki suorat suomennokset englanninkielisestä tutkimuskirjallisuudesta ovat tässä työssä kirjoittajan omia, ellei lähdeluettelossa toisin mainita.

<sup>5</sup> ”Quest” terminä on vakiintunut suomenkieliseenkin fantasiakirjallisuudentutkimukseen. Tällä keskiaikaisista ritarikertomuksista sekä Arthur-romansseista periytyvällä käsitteellä tarkoitetaan päähenkilön ja/tai keskeisten henkilöhahmojen tarinassa suorittamaa, usein myyttisiäkin piirteitä saavaa tehtävää; eräänlaista etsintätarkeä. Tavanomaisesti questin suorittaminen vaatii henkilöhahmojen jatkuvaa liikkeellä oloa.

mahdollisuus, jonka laji avaa” (Nieminen 2002, 174). Käsittelen kirjallisiin lajeihin ja genreihin liittyviä kysymyksiä tarkemmin seuraavassa luvussa 2.

Luvussa 3 lähdän erittelemään kohdeteosteni fiktiivisten maailmojen rakentumista sekä ontologiaan että epistemologiaan liittyvien kysymysten kannalta. Keskityn erityisesti maailmojen fantastisen ja ei-fantastisen ulottuvuuden välisen jännitteisen suhteen analysointiin. Luvussa 4 siirryn tarkastelemaan *A Madness of Angels*- ja *Neverwhere*-romaanissa kuvattujen Lontoon kaupunkien erilaisia ruumiillisuuden muotoja sekä spatiaalisuuden ilmentymiä ja deskriptioita kaupungista. Tilallisuus ja ruumiillisuus liittyvät toisiinsa elimellisesti, sillä ruumiillisuuden voi nähdä yhtenä tilallisuuden muotona. Kiinnostuksen kohteena on se, millä keinoilla kokemus tilallisuudesta välittyy lukijalle: hyödynnän tässä lukijan virtuaaliruumiin käsitettä (Ryan 2001; Caracciolo 2011) sekä erilaisten liike-efektien jäljittämistä fiktiivisistä teksteistä. Tässä ja jonkin verran jo edellisessä luvussakin erittelen myös tekstuaalisen tilan tulkitsemis- ja kokemistapoja niin henkilöhahmojen kuin lukijan kannalta kognitiivisen kartoittamisen (*cognitive mapping*) käsitettä apuna käyttäen. Kognitiivisella kartoittamisella tarkoitetaan sitä aktiivista mentaalista prosessia, jonka kautta yksilö jatkuvasti käsittelee ja ymmärtää ympäröivää maailmaa. Kognitiivinen kartta on taas yksilön järjestämä representaatio spatiaalisen ympäristön jostakin osa-alueesta. (Downs & Stea 1977, 61.) Lähtökohtanani on, että Gaimanin ja Griffinin teoksissa henkilöhahmot muodostavat samantapaisia kognitiivisia karttoja kuin reaali maailman ihmisetkin, tosin luonnollisesti tekstuaalisessa muodossa. Lisäksi osoitan kognitiivisen metaforateorian avulla, miten Lontoosta muodostuu käsitys orgaanisena kokonaisuutena ja henkilöhahmon kaltaisena. Usein paikkojen tarkasteluun linkitetty erilaiset aikaan liittyvät kysymykset olen rajannut oman tutkimukseni ulkopuolelle, vaikka tiedostankin, että Gaimanin ja Griffinin teoksissa tiettyjen paikkojen yhteys ja sidokset aikaan on olennainen esimerkiksi fantastisten viimeisen yöjunan ja kelluvan torin tapauksessa. Immersioon liittyville kysymyksille ei ole pyhitetty omaa lukua, mutta sivuan tähän aihepiiriin liittyviä kysymyksiä muiden lukujen yhteydessä tutkielman alusta loppuun asti. Viimeinen luku sisältää yhteenvetoa tutkielmassa käsitellyistä asioista sekä pohdintaa siitä, mihin suuntaan tämänkaltaisia tutkimuskysymyksiä voisi jatkossa mahdollisesti viedä.

## 2. FANTASIA TUTKIMUKSELLISET KÄSITTEET JA TYÖKALUT

Fantasian määrittely on ongelmallinen tieteenlaji. Fantasiaa käsittelevä tutkija joutuu ensimmäiseksi esittelemään erilaisten määritelmien ryteikön, minkä jälkeen hän muotoilee oman määritelmänsä. Tämä ei tietenkään kelpaa yhdellekään toiselle tutkijalle, joten jälleen on lisää esiteltävää. Hankalan perusrivistiriidan määrittelylle asettaa ensinnäkin se, ettei ole olemassa yhteneväistä käsitystä siitä, mikä on fantasiakirjallisuutta. (Ihonen 2002, 184.)

Maria Ihosen osuvassa luonnehdinnassa pureudutaan hyvin siihen, miltä fantasia-aiheisen tutkimuksen tekijästä tuntuu sekä tutkimuskirjallisuuteen perehtyessään että aloittaessaan oman tekstinsä varsinaisen työstämisen. Arkipäiväisessä kielenkäytössä fantasian määrittelemisestä ei yleensä tehdä mitään suurta ongelmakohtaa – akateemisen tutkimuksellisen jargonin suhteen asia on välillä hieman toisella tolalla (Nieminen 1996, 2). Tässä tutkielmassa pyritään välttämään loputtomaan käsitteviidakolliseen suohon uppoamista ja siihen jumiutumista. Koska fantasiatutkimuksellinen kenttä on todella laaja alue läpikahlattavaksi ja suorastaan mahdoton käsiteltäväksi lopullisen tyhjentyvästi, tässä luvussa esitellään (ja myös kritisoidaan) *joidenkin* kaunokirjallisten kohdeteosteni analysoimisen kannalta oleellisiksi katsottujen fantasiatutkijoiden näkemyksiä fantasian määrittelystä sekä keskitytään selventämään urbaanifantasian käsitettä.

### 2.1. Fantasia ilmiönä, elementtinä, genrenä ja tyyppinä

Yliluonnollisia ja fantastisia elementtejä esiintyy lähestulkoon kaikissa kirjallisuudenlajeissa – tällainen yksittäinen ilmentymä ei kuitenkaan vielä riitä määrittämään teosta fantasiafiktioksi. Edellä mainitun tosiasian on huomionnut muun muassa Kathryn Hume, jonka tutkimusta lukiessa ihmetystä herättää kuitenkin suorastaan virheellinen väite siitä, että realistiset romaanit *eivät* sisältäisi fantastisia elementtejä (Hume 1984, xii, 22). Fantastinen ja realistinenhan eivät kirjallisuudentutkimuksellisinä tai kaunokirjallisina termeinä sinänsä sulje toisiaan pois, vaan molempia pyrkimyksiä ilmenee usein suvereenisti yhden ja saman fiktiivisen teoksen sisällä.

Nykyään eräänlaisena modernin fantasiakirjallisuuden manifestina pidetyssä esseessään ”Saduista”<sup>6</sup> J.R.R. Tolkien esittää, että satujen kirjoittajasta tulee alempi luoja (*sub-creator*), joka

luo toisen, sekundaarisen maailman (*Secondary World*), johon lukijan mieli voi astua sisään. Sen sisällä asiat, joista hän kertoo, ovat ”totta”: ne ovat sopusoinnussa tuon maailman lakien kanssa. Sen vuoksi lukija uskoo siihen, kun hän on, niin sanoakseni, sen sisäpuolella. Sillä hetkellä kun epäusko herää, taika raukeaa, magia tai pikemminkin taide on epäonnistunut. Lukija on silloin jälleen ulkona primaarisessa maailmassa ja katselee pientä epäonnistunutta maailmaa ulkopuolelta. Jos hänen on pakko viipyä toisessa maailmassa [...], silloin epäuskoa on torjuttava [...]. (Tolkien 2002, 55.)

Tolkienille lukijan oma reaalimaailma on siis primaarinen maailma, josta on mahdollista lukiessa siirtyä mentaalisesti sekundaariseen fiktiomaailmaan, joka ollessaan onnistuneesti rakennettu tuntuu todelta. Ainoastaan epäonnistunut, sisäisesti epäjohdonmukainen fiktiomaailma vaatii ”vapaehtoista epäuskon torjuntaa” (*willing suspension of disbelief*), joka rikkoo lukijan immersion astetta kuvattuun maailmaan.

Oleellisena terminologiaan liittyvänä seikkana on syytä huomioda, että Tolkienin *fairy-story* viittaa käsitteenä laajempaan kaunokirjalliseen tekstijoukkoon kuin sen suomennos ”satu” kenties antaa ymmärtää: jälkimmäinen yhdistetään lähinnä perinteisiin lastensatuihin, kun taas Tolkien hyväksyy *fairy-story*-määritelmänsä kuuluvaksi myös sellaista kirjallisuutta, jota nykypäivänä tarkasteltaisiin ja tutkittaisiin fantasiafiktion laajan kattotermin alla. Tämä johtuu siitä, että Tolkienin esseen kirjoitusajankohtana käsitys siitä, mitä nykyinen moderni fantasiakirjallisuus oikeastaan on, oli vasta muodostumassa. (Ks. suomentajan saatesanat, mt., 15.)

Tolkienilla sadun määritelmä on olennaisesti riippuvainen *Satumaan* (*Faërie*) luonteesta eli pikemminkin teoksessa kuvatun fiktiivisen maailman ominaisuuksista ja maagisesta ontologiasta kuin esimerkiksi yksittäisestä haltiahahmon esiintymisestä tekstissä. Fiktiivisen maailman (”Satumaan”) kokonaisvaltainen määrittely tyhjentävästi olisi hyvin vaikea tehtävä

---

<sup>6</sup> Tolkienin ”On Fairy-Stories” esitettiin alun perin luentona vuonna 1939 ja julkaistiin ensimmäisen kerran esseenä vuonna 1964.

(ellei jopa mahdoton), mutta eräs aidolle sadulle ominainen piirre on Tolkienin mukaan se, että se esitetään totena. (Mt., 26, 30.) Aidossa sadussa tai fantasiafiktiossa esiintyvät ihmeelliset asiat eivät siis esimerkiksi myöhemmin paljastu pelkiksi henkilöhahmojen uniksi tai harhoiksi, vaan ne todella tapahtuvat oikeasti fiktiivisessä maailmassa.

Tzvetan Todorov määrittelee klassikotutkimuksessaan fantasiagenren seuraavasti: kaunokirjallisessa teoksessa, jossa kuvataan meidän maailmaamme tunnettuine luonnonlakeineen, maailmaa, jossa ei ole olemassa yliluonnollisia olentoja, tapahtuu jotakin, jota ei voidakaan selittää tuntemamme maailman lainalaisuuksien perusteella. Tämän tapahtuman kokevalla henkilöllä on kaksi mahdollista ratkaisua tilanteeseen: joko hän on aistiharhan uhri ja kyseessä on mielikuvituksen tuote (jolloin maailman lait säilyvät tuttuina ennallaan) tai tapahtuma on todellakin tapahtunut erottamattomana osana todellisuutta – missä tapauksessa todellisuus noudattaa joitakin entuudestaan tuntemattomia lakeja. Fantastinen on pelkät luonnonlait tuntevan henkilön kokema *epäröintiä* ilmeisen yliluonnollisen tapahtuman edessä. Fantastinen vallitsee edellä mainittujen kahden tulkintavaihtoehdon välisen epäröinnin keston ajan. Kun valinta on tehty, fantasia syrjäytyy, ja teos siirtyy kuuluvaksi joko ihmeelliseen tai outoon (*uncanny*) kirjalliseen naapurilajiin. (Todorov 1973, 25–26, 41.)

Todorovin fantastisen määritelmä vaatii siis toteutuakseen vähintään kaksi ehtoa: ensinnäkin lukijan tulee pitää henkilöhahmojen maailmaa elävien ihmisten maailmana ja epäröidä siinä kuvattujen tapahtumien luonnollisen ja yliluonnollisen selittämisen välillä. Toisekseen lukijan tulee hylätä tekstin allegoriset ja poeettiset tulkintamahdollisuudet. Kolmas ehto, henkilöhahmon tarinassa kokema epäröinti, ei ole välttämätön genren konstituoitumisessa. (Mt., 31–33.)

Todorovin teoriassa on tunnetusti rajoitteensa. Tutkimuksensa tekohetkellä hänen mielestään psykoanalyysi oli tehnyt fantastisesta kirjallisuudesta tavallaan hyödyttöä (mt., 160–161): genre oli ikään kuin jo ehtinyt väistyä menneisyyteen hänen tarkoittamassaan merkityksessä. Lisäksi todorovilainen käsitys fantastisesta vaikuttaisi hivenen epäilyttävästi pätevän suhteellisen harvoin aktuaalisiin fiktiivisiin teoksiin – esimerkkinä on tavanomaisesti mainittu Henry Jamesin *The Turn of The Screw* (1898). Toisaalta epäröinnin käsitettä voisi

ehkä yhä soveltaa joihinkin postmoderneihin fantasioihin, joissa pelataan juuri tekstin eri tulkintamahdollisuuksien välillä, joista lukija ei voi nostaa yhtäkään tyhjentävästi kaikista todennäköisimmäksi ja ”oikeimmaksi” vaihtoehdoksi.<sup>7</sup>

Yritykset soveltaa Todorovin epäröinnin käsitettä Griffinin romaanimailmaan vaikuttavat hedelmättömiltä. *Neverwhere*-teosta voi kuitenkin tietyllä tavalla lähestyä epäröinnin kautta: romaanissa väläytetään sitä vaihtoehtoa, että Richard olisi menettänyt järkensä ja kaikki hänen kokemansa fantastiset asiat olisivatkin olleet vain jonkinlaisen mielenhäiriön aiheuttamia. Richardista olisi siis fantasiamaailman ilmiöihin tutustumisen sijaan tullut houreinen, Lontoon kaduilla harhaileva itsekseen ja itselleen puheleva koditon. Tällainen pilkahdus teoksen tapahtumien toisenlaiseen tulkintamahdollisuuteen on kuitenkin vain osa päähenkilön questiin liittyvää koitosta (N, 241–251): Richardin selvittyä siitä lukijassa (ja päähenkilössä itsessään) hetkellisesti herännyt epäröinti tapahtumien luonnollisen ja yliluonnollisen selittämisen välillä ratkeaa fantastisen selityksen voitoksi. Jos teosta kuitenkin jostain syystä haluaisi varta vasten lähteä lukemaan ”vastakarvaan”, voisi tietenkin tulkita, että myös koitoksen ratkaiseminen itsessään olisi pelkästään päähenkilön järkkyyneen mielen hourailun tulosta ja siten illuusio. En kuitenkaan pidä tällaisessa tulkinnassa pysymistä oikeutettuna teoksen kokonaisuuden huomioon ottaen enkä edes kovin mielenkiintoisena ratkaisuna – puhumattakaan siitä, että tulkintamalli tekisi eittämättä romaanin vielä jäljellä olevasta reilusti yli satasivuisesta loppupuolesta ja -ratkaisusta täydellisen antiklimaksin.

Rosemary Jacksonin psykoanalyttisia teorioita hyödyntävän fantasiatutkimuksen lähtökohta on Todorovin teoriassa etenkin teoksensisäisen epäröinnin osalta. Jacksonille fantasia on kuitenkin historiallisesti määrittynyt, monissa lajeissa ilmenevä *moodi*, jonka monimerkityksellisyydet käsittelevät muun muassa kulttuurisia tabuaiheita ja mahdollistavat tiedostamattomien halujen ilmaisun. Jacksonin teoretisoinnissa ontologista epäröimistä oleellisemmaksi piirteeksi fantasian määrittämisen suhteen nousee kuitenkin *subversiivisyys*, tekstin ”kyky vastustaa vallitsevia ennakko-oletuksia ja normeja ja kääntyä totena ja mahdollisena pidetyn rajoja vastaan” (Nieminen 1996, 13).

---

<sup>7</sup> Vrt. esim. Thomas Pynchonin *Gravity's Rainbow* (1973).

Fantastiset kertomukset mutkistavat sekä ihmeellisen että mimeettisen elementtejä: kertomuksissa tapahtumat esitetään todellisina realistisen fiktion konventioita hyödyntämällä, minkä jälkeen käsitys realismista rikotaan tuomalla esiin jotakin sellaista fiktiomaailmasta, joka maailmalle aiemmin luodut puitteet huomioon ottaen on kaikesta päätellen ”epätodellista”, fantastista (Jackson 1986, 34). Tätä Jacksonin ajatusta on syytä korostaa, sillä joskus kirjallisuudentutkijat eivät vaikuta olevan täysin tietoisia realistisen romaanin konventioihin nojaamisen tyypillisyydestä fantastisten fiktiomaailmojen rakentamisessa. Muun muassa Ryan vaikuttaa tutkimuksessaan jättävän huomioimatta sen seikan, että fantasian kaltaisessa populaarikirjallisuudessa nimenomaan usein noudatetaan samoja immersion rakentamisen keinoja kuin juuri realistisessa romaanissa. Ryan esimerkiksi nostaa esiin Honoré de Balzacin (jota pidetään eräänä kaunokirjallisen realismin alkuperäisistä kehittäjistä) sinä-kerronnan realistisena keinona dramatisoida deskriptioita ja vetää lukija kuvaannollisesti keskelle tekstissä esitettyä kohtausta (eli immersion vahvistamiskeinoksi; Ryan 2001, 125). Vastaavanlaista tehokeinoa käytetään kerran myös *Neverwhere*-teoksessa (N, 71). David Hermanin mukaan juuri toisen persoonan kerronta kannustaa lukijaa identifioimaan itsensä ”sinän” paikalle tarinamaailmassa, ja joissain tapauksissa tämä ”sinä” ei välttämättä viittaakaan tarinamaailman jäseniin, vaan pikemminkin kertomuksen tulkitsijaan (Herman 2004, 281, 332). Gaimanin romaanissa tällaisen kerronnallisen yksittäistapauksen (joka juuri tämän poikkeusstatuksen vuoksi vaikuttaa erityisen merkitykselliseltä) voi tulkita nimenomaan lukijalle suunnatuksi, vaikka *you* voisikin esiintyä englanninkielisessä tekstissä myös passiivimuodon merkityksessä (tosin lukijan näkemisen tarinaan ulkopuolelta osaa ottavana voi kyseenalaistaa esimerkiksi virtuaaliruumiin käsitteen kautta; tästä lisää luvussa 4).

Sinä-kerrontaa käytetään muutamia kertoja myös *A Madness of Angels* -teoksessa (esim. s. 71, 355, 407), mutta en koe, että kyseiset kohtaukset olisivat mitenkään erityisen immersiiivisiä – johtuen kenties juuri siitä, että ne on mahdollista käsittää yksinomaan normaaliksi kerronnan passiivimuodoksi. Romaanitekstissä esiintyy kuitenkin muunlaisia kohtia, jotka voi tulkita suoraan oletetulle lukijalle suunnatuksi, kuten seuraavassa: ”Circles are a very traditional form of magic; mine was no exception. With my permanent marker pen (do not be deceived by those who favour chalk – an unreliable, amateur substance) I drew a big, slightly wonky circle on the floor.” (AMA, 126.) Jo ensimmäinen selittelevä lause on suunnattu lukijalle, sillä tilanteessa ei ole paikalla ketään paitsi kertoja itse, jolle magian

käyttö on niin arkipäiväistä, että hänellä ei olettaisi olevan fiktiivisen maailman todellisuuden sisällä mitään motiivia erikseen kertoa ympyröiden luomisen lukeutuvan hyvin perinteisten taikuuden muotojen joukkoon. Samoin suluissa oleva lausuma on tulkittavissa nimenomaan oletetulle lukijalle suunnatuksi. Edellä mainittujen tapaiset selitykselliset virkkeet lähes poikkeuksetta rikkovat immersiota romaanimailmaan, sillä ne asettavat lukijan kuvatun todellisuuden ulkopuoliseksi juuri olettamalla (usein täysin turhaan), että lukija välttämättä tarvitsee tällaisia selityksiä käsittääkseen fantastisen fiktiomaailman lainalaisuuksia ja tapahtumia.

Sekä Griffinin että Gaimanin teoksissa nojaututaan siis kuitenkin voimakkaasti realistisessa romaanissa vakiintuneisiin deskriptiivisiin keinoihin, jotta fiktiiviset maailmat saadaan vaikuttamaan toden tuntuiselta osalta lukijan omaa maailmaa hyödyntämällä sellaisiin todellisuuden aspekteihin vetoamista, jotka ovat lukijalle jo entuudestaan tuttuja. Suuri osa *Neverwhere*- ja *A Madness of Angels* -tekstien viehätysvoimasta syntyy juuri fantasian sijoittamisesta keskelle lukijan todelliseksi identifioimaa, realistisesti(kin) kuvattua Lontoon kaupunkia. Lukija on tavallaan jatkuvasti kaunokirjallisen kaupungin referentiaalisen ja ei-referentiaalisen tulkinnan ristipaineessa. Yksittäisenä esimerkkinä tästä voi mainita sen perustavanlaatuisen seikan, että vaikka *A Madness of Angels* -teoksen Lontoota haluaisi alun perin lähteä teoreettisesti tulkitsemaan pelkästään tekstuaalisista lähtökohdista käsin, reaali maailman metropolin maantiedettä ja arkkitehtuuria hyvin tunteva lukija pystyy kuitenkin jo suhteellisen varhaisessa vaiheessa päättelemään, mistä päähenkilö tulee löytämään etsimänsä Tower-organisaation päämajan (jälkikäteen ajatellen on jopa hivenen huvittavaa, että rakennetun kaupungin kadut, kaupunginosat ja muut vastaavat kuin omat taskunsa tunteva Matthew ei tee romaanissa samaa päätelmää jo paljon aikaisemmin).

Uskottavina ja toden tuntuisina koetut fiktiomaailmat mahdollistavat kiehtovan spekuloinnin ”mitä jos?” -tyyppisellä teoriasen pohdinnalla ja ajatusleikeillä: mitä jos reaali maailmassa keskuudessamme oikeasti piilottelisikin fantasiaolentoja ja esiintyisi aidosti yliluonnollisia ilmiöitä? Mitä jos lukijan oma arkinen maailma onkin itse asiassa paljon ihmeellisempi ja kiehtovampi kuin tämä tiedostaakaan? Jackson sivuaa samaa aihepiiriä esittäessään, että maallistuneessa kulttuurissa kaipuuta toiseuden kokemiseen ei (enää) yhdistetä taivaan ja helvetin valinnanvaraisiin alueisiin, vaan se kohdistuu oman maailmamme huomaamattomiin



ja tiedostamattomiin alueisiin, jotka ovat ”jotakin muuta” kuin tavanomaista tai tuttua (Jackson 1986, 19). Fantasian keinoin on mahdollista kääntää ylösalaisin elementtejä lukijan maailmasta, sovittella yhteen uudella tavalla tämän perustavanlaatuisia piirteitä ja saada näin aikaan jotakin vierasta, erilaista, tuntematonta ja uutta (mt., 8). Samaan päämäärään pyritään omaksi käsitteekseen nousseessa *Mooreeffoc*:ssa eli chestertonilaisessa fantasiassa:

*Mooreeffoc* on mielikuvitusana, mutta sen voi nähdä kirjoitettuna tämän maan jokaisessa kaupungissa. Se on *Coffee-room*, kahvila, luettuna sisäpuolelta lasioven läpi, kuten Dickens sen näki eräänä hämäränä päivänä Lontoossa ja kuten sitä käytti Chesterton ilmaistakseen sellaisten asioiden outouden, jotka ovat kuluneet tutuiksi, mutta jotka äkkiä nähdään uudesta näkökulmasta. (Tolkien 2002, 78–79.)

Vastapainona edellä esiin otetulle toimii Colin Manloven eriävä näkemys siitä, millainen teksti vetoaa lukijan haluun tehdä rinnastuksia reaalityodellisen ja fiktiivisen maailman välillä: hänen mukaansa juuri yksilön omasta todellisuudesta kaukaisimmiksi koetut, selvärajaiset sekundaariset fantasiamaailmat houkuttelisivat lukijan jatkuvasti vertailemaan tekstuaalista maailmaa ulkopuolisen reaalityodellisuuden kanssa (Manlove 1999, 4, 196). Toisaalta kognitiotieteiden näkökulmasta fiktiivisen ja reaalityodellisen paikan tai laajemmin maailman *kokemisen* väliltä ei sinänsä ole löydettävissä mitään jyrkkää eroa. Esimerkiksi Tolkienin *The Lord of The Rings* -trilogian Keskimaan tai Lewis Carrollin Alicen Ihmemaan kaltaiset fantastiset paikat eivät välttämättä tunnu lukijasta yhtään vähemmän todellisilta kuin sellaiset reaalityodellisuuden paikat, joiden tämä tietää olevan oikeasti olemassa, mutta joissa lukija ei ole koskaan käynyt (Downs & Stea 1977, 4).

Erilaiset teokset, jotka integroidaan johonkin tiettyyn genreen kuuluviksi, ovat usein yhteydessä toisiinsa pelkän wittgensteinilaisen perheyhtäläisyyden periaatteen kautta: yksilöllisen genren teokset eivät siis jaa keskenään *kaikkia* samoja piirteitä, ja genrejen väliset rajat ovatkin kaikkea muuta kuin selvärajaisesti eroteltavissa (Schaffer 1989, 175, 178; vrt. Brian Attebryn fantasiakäsityksen ”*fuzzy set*”). Yhtäkään genreä ei myöskään voi yksiselitteisesti palauttaa miksiäkään kirjalliseksi ”piirrelueteloksi” (Nieminen 1996, 42). Niemisen semioottisessa lähestymistavassa ”genreksi nimetään juuri tietty teosten avoin joukko. Tutkimuksen yhdeksi päämääräksi jää tällöin löytää ne syyt, miksi teokset on sosiaalisesti kätevää nähdä väljänä kokonaisuutena – eli mihin kysymykseen assosioiminen

teoksesta toiseen vastaa.” (Mt., 20–21.) Monien fantasiakirjallisuudentutkijoiden lähtökohtana tosin käytännössä on juuri tiettyjen tekstissä esiintyvien piirteiden jäljittäminen, joiden perusteella teos käsitetään joko fantasiagenreen tai sen ulkopuolelle kuuluvaksi. Esimerkiksi Maria Nikolajevan mukaan fantasia genrenä on määriteltävissä *fantaseemien* (*fantaseme*), toistuvien kerronnallisten apuvälineiden kautta, joilla yliluonnollinen esitellään ja tuodaan kertomuksen maailmaan (Nikolajeva 1988, 23, 113).<sup>8</sup> Lisäksi hän esittää (Colin Manlovea mukaillen), että maagisen olemassaolo muuten realistisesti kuvatussa maailmassa, luonnonlakien rikkoutuminen sekä ihmeen ja selittämättömän tuntu määrittävät tekstin fantasiaksi (mt., 12).

Nikolajeva käsittelee *fantaseemeja*an eksklusiivisesti fantasiagenressä esiintyvinä ilmiöinä (mt., 24), mikä on ongelmallista siitä yksinkertaisesta syystä, että monet niistä ilmenevät useissa muissa kirjallisuudenlajeissakin. Hänen mukaansa fiktiomaailman rakentuminen kahden erillisen tekstuaalisen maailman varaan, primaariselle (todelliselle eli ”ei-fantastiselle”) ja sekundaariselle (fantastiselle), on ainoastaan fantasiagenrelle uniikki struktuuri,<sup>9</sup> ja ainoa korvaamaton *fantaseemi* on näin ollen sekundaarisen maailman esiintyminen tekstissä (mt., 13, 43). Nikolajevan sinänsä mielenkiintoisen tutkimuksen pääargumentti ja -tulos tuntuu tavallaan eräänlaiselta kehäpäätelmältä: ensin on lähdetty katsomaan, mitä toistuvia elementtejä (”*fantaseemeja*”) tietyistä fantasiakirjallisuutta edustavista teoksista löytyy, ja sitten näiden piirteiden katsotaan muodostavan genren nimeltä fantasia. Tämä herättää muun muassa kysymyksen siitä, millä perusteella Nikolajevan tutkimat kaunokirjalliset esimerkit on etukäteen valittu genrensä tyypillisiksi edustajiksi: onko tutkimuksen kohteeksi toisin sanoen valikoitunut *pelkästään* Nikolajevan jo etukäteen muodostamaa fantasian taustaoletusta tai -hypoteesia tukevia teoksia? Olisiko tutkimuksessa nyt käsittelyn ulkopuolelle jätetyistä fiktioista kenties noussut esiin joitakin täysin erilaisia *fantaseemeja*? Edellä esitetystäkin huomaa, että erilaiset geneeriset koodit toki mahdollistavat *erään* tulkintamahdollisuuden yksittäiselle teokselle suuntaamalla lukijan huomiota kohti erityisen merkityksellisiä tekstin osia, mutta ne eivät voi tarjota mitään pettämättömän varmaa avainta yksilöllisen teoksen kokonaismerkityksen avaamiseen (Dubrow 1982, 106).

---

<sup>8</sup> Nikolajeva tutkii teoksessaan varsinaisesti lastenfantasiaa, mutta hän käsittelee samalla fantasiagenreen yleisesti liittyviä kysymyksiä.

<sup>9</sup> Tämän näkemyksen voi helposti kyseenalaistaa.

Kirjailijan ei luonnollisesti myöskään tarvitse noudattaa orjallisesti minkään tietyn genren konventioita, vaan näitä voidaan esimerkiksi parodioida tai pyrkiä muuttamaan tietoisesti.

## 2.2. Urbaanifantasia alagenrenä ja moodina

Nieminen on esittänyt, että: ”yksi luonteva mahdollisuus ymmärtää ´alagenre` on nähdä se sellaisena **potentiaalisesti itsenäisenä lajina, joka ei lukutavaltaan olennaisesti eroa jonkin toisen genren lukutavasta, mutta jolla on joitakin itsenäisen genren tuntomerkkejä**” (Nieminen 1996, 46; lihavointi alkuperäinen). Näkee urbaanifantasian sitten alagenrenä, lajina tai trooppina, Peter S. Beaglen mukaan urbaanifantasian määrittelyn kannalta tämän tärkein ominaisuus on se, että se ei ole *The Lord of The Rings*: urbaanifantastisia tapahtumia ei ole sijoitettu maaseutumaisen viehättävään esiteolliseen aikaan, jossa ihmiset yhä ratsastavat hevosilla, heiluttelevat miekkoja, siemailevat olutta ja estävät maailmanloppuja, joiden valossa *Buffy the Vampire Slayer* -sarjan (1997–2003) yksittäinen jakso vaikuttaisi koululaisten käsirysyltä (Beagle 2011, 9). Kaupunkifantasian tapahtumaympäristöt muistuttavatkin kuvastoltaan enemmän esimerkiksi Dashiell Hammettin ja Raymond Chandlerin kaltaisten rikoskirjailijoiden urbaania poetiikkaa (*urban noir*).

Beaglen naseva määrittely on lähtökohtana hyvä, sillä se osuu suoraan aiheen ytimeen siinä mielessä, että kaupunkifantasia vaikuttaa aktiivisesti pyrkivän tekemään selvää pesäeroa Tolkienin klassikkoteostrilogiaan ja samankaltaisesta kuvastosta ammentaviin fantasiatyyppeihin (kuten miekka ja magia -alagenreen), jonka voi yhä kuvitella nousevan länsimaalaisten ihmisten enemmistön mieleen ensimmäisten joukossa alettaessa puhua fantasiafiktiosta tai jos heitä pyydetäisiin mainitsemaan kyseiseen kirjallisuudenlajiin kuuluvia romaaneita. Samankaltainen tolkienilaisesta tapahtumaympäristöstä erottautumaan pyrkimisen tendenssi on nähtävissä joissain muissakin fantasian tuoreissa alagenreissä, kuten uuskuumassa (*new weird*), ja esimerkiksi spekulatiivisen tieteiskirjallisuuden ”höyrypunkissa” (*steampunk*). Kirjallisuudentutkimuksellisesta näkökulmasta tarkasteltuna edellä esitelty poissulkeva määrittely pelkästään sen kautta, mitä kaupunkifantasia *ei*

*ainakaan ole*, on luonnollisesti samanaikaisesti sekä liian suppea että laaja, joten käsitettä on syytä määritellä tarkemmin.

Urbaanifantasiasta ilmiönä alettiin puhua 1980-luvulla, ja sitä käytettiin ensimmäisiä kertoja virallisesti 1990-luvun alussa Charles de Lintin novellikokoelman *Dreams Underfoot* (1993) sekä ensimmäisten Terri Windlingin toimittamien *Borderlands*-antologioiden (1990–) julkaisujen yhteydessä (Donohue 2008; Beagle 2011, 10).<sup>10</sup> Lontooseen sijoittuvan kaupunkifantasian juuria voi kuitenkin etsiä jo 1800-luvun Lontoon kaunokirjallisista esityksistä. Erityisesti Dickensin tuotannossa esiintyvien kaupungin alamaailmojen, salaisten tunneleiden ja sokkeloisten kulkuväyläverkostojen kuvaston voi nähdä vaikuttavan yhä voimakkaana nykypäivän fantastisissa Lontoon kuvauksissa (kyseisestä metropolista kertovan urbaanifantasian Dickens-vaikutteista ks. Clute & Grant 1997, 975; Nevins 2008, ii).

Ensimmäisen virallisen määritelmän kaupunkifantasian olemuksesta esitti John Clute:

Kaupunki on *paikka*; urbaanifantasia on *moodi*. Kaupunki voi olla symboli (*icon*) tai maantiede itsessään; urbaanifantasia on kokemuksellinen tarina. [...] Kaupunkifantasia kerrotaan sisältäpäin ja roolejaan esittävien henkilöhahmojen näkökulman värittämänä, minkä vuoksi [lukijan] voi olla vaikea tehdä selkoa ympäröivän [fiktiomaailman] todellisuuden ulottuvuudesta ja perusominaisuuksista. Urbaanifantasiat ovat tavanomaisesti tekstejä, joissa fantastinen ja arkirealistinen maailma risteytyvät ja punoutuvat yhteen todellisuudessa olemassa olevasta kaupungista merkittävässä määrin kertovan tarinan alusta loppuun saakka. (Clute & Grant 1997, 975; kursivoinnit alkuperäiset.)

Clutelle urbaanifantasia on siis kaunokirjallinen tyyppi (*mode*), ei fantasian alagenre. Jess Nevins sen sijaan pitää kaupunkifantasiaa Cluten määritelmää mukaillen samanaikaisesti sekä tarinankerronnallisena tyylilajina että alagenrenä (Nevins 2008, i, iii). Moodin sisällä kertomusten tematiikka voikin kenties olla vaihtelevampaa ja liukuvampaa kuin alagenressä, mutta silti Nevinsin väittämä siitä, että urbaanifantasiatarina voi kertoa ”lähes mistä tahansa” (mt., i), vaikuttaa redundantilta. Jos Nevins todellakin ajattelee näin, on vaikea ymmärtää, miksi hän sitten ylipäänsä lähtee luokittelemaan joitakin tiettyjä teoksia spesifisti ja nimenomaisesti urbaanifantasiaksi. Tällainen taustaoletus tekisi myös fantasiakirjallisuuden

---

<sup>10</sup> Windling ja de Lint alkoivat tosin myöhemmin itse käyttää teostensa yhteydessä termiä *mythic fiction* (mt., 10; ks. myös de Lint 2011).

alagenrejaottelun kokonaisuutena täysin turhaksi. Itse näkisin, että jokaista yliluonnollisen elementin sisältävää ja kaupunkia miljöönään hyödyntävää romaania ei kuitenkaan ole mielekästä kategorisoida juuri kaupunkifantasiaksi: eihän pelkkä yksittäisen fantastisen elementin tai ilmiön esiintyminen fiktiivisessä tekstissä ole sekään riittävä peruste tämän luokittelemisessa fantasiakirjallisuudeksi. Esimerkiksi kauhu- ja fantasiagenren tietyistä yhteisistä piirteistä huolimatta niillä on kuitenkin lukuisia sisällöllisiä eroavaisuuksia sekä myös erilliset lukija- ja kirjoittajakuntansa.

Tulkitsen Cluten ”merkittävässä määrin” kaupungista kertomisen tarkoittavan sitä, että kaupunkia käsitellään fiktiivisessä maailmassa muunakin kuin pelkkänä ohimennen mainittuna tapahtumapaikkana, jolla ei ole tarinassa mitään sen syvällisempää merkitystä. Gaimanin ja Griffinin romaaneista lukijalle välittyikin tunne siitä, että teosten tapahtumat eivät kerta kaikkiaan olisi mahdollisia missään muualla kuin juuri Lontoossa.

Clute on myös eritellyt 1900-luvun fantasiateksteistä sellaisia yhteisiä, strukturaalisiksi kutsumiaan elementtejä, jotka hänen mukaansa tekevät kaupunkiympäristöstä luonnollisen paikan fantasiafiktion tapahtumien sijoittamiselle. Näitä ovat 1) portaalit, joiden funktio on hämmentää tekstissä kuvatun arkisen ja fantastisen ulottuvuuden rajoja, 2) risteytyvien maailmojen lisäksi myös ihmisten, aikojen ja tarinoiden verisukulaisuuden (*consanguinity*) korostaminen, 3) 1900-luvun lopun käsitteleminen urbaanina draamana, jossa kaupungin konfliktit resonoituvat molempiin tekstissä kuvattuihin maailmoihin ja 4) se, että tekstit yrittävät aikaansaada tunteen paranemisesta. (Clute & Grant 1997, 976.) Jotkin näistä rakenteellisiksi luonnehdituista elementeistä vaikuttavat ongelmallisilta. On vaikea käsittää, miten joissakin fantasiafiktioissa ilmenevä pyrkimys paranemiseen, tolkienilaisittain *eukatastrofiin* (ks. mt., 458), kuuluisi juuri teoksen strukturaaliseen osa-alueeseen: luontevammalta se tuntuisi nähdä romaanin temaattisena aineksena. Henkilöhahmon tasolla *Neverwhere*-romaanissa paraneminen laajassa merkityksessään liittyisi siihen, että päähenkilö Richard saa fantastisessa Lontoossa kokemiensa seikkailujen jälkeen takaisin tavallisessa Lontoossa menettämänsä identiteetin. Lopulta Richard kuitenkin *valitsee itse* palata fantasiamaailmaan (alun perinhän hänellä ei ollut asian suhteen paljonkaan valinnanvaraa). Henkilöhahmon paraneminen olisi siis ennen kaikkea henkistä paranemista: ensin oman identiteetin takaisinlunastuksena, sitten elämän uudelleen haltuun ottamisena. *A Madness of*

*Angels* -teoksessa paraneminen on yhteydessä sekä Matthewin onnistumiseen vaarallisen koko Lontoota uhkaavan Tower-organisaation tuhoamisessa että hänen oppimisessaan elämään samassa kehossa enkeleiden kanssa. Tolkienin mukaan juuri onnellisen lopun tuoma lohtu on satujen (eli fantasian) tärkein tehtävä ja kaikista ”kokonaisista” saduista sellaisen pitäisi myös löytyä (Tolkien 2002, 90–91). Sekä Gaimanin että Griffinin romaaneissa lukijalle tarjotaan kokemus omalla tavallaan onnellisesta lopusta, vaikkakin teosten maailmoja jää leimaamaan tietynlainen poispyyhkimätön synkkyys ja jopa eräänlainen mustanpuhuvuus.

Clute ei myöskään selitä sitä, miten portaalin olemassaolo automaattisesti vaikuttaisi fantastisten ilmiöiden luontevuuteen nimenomaan kaupunkiympäristössä. Portaalien käyttö on luonnollisesti ollut ja on edelleen tyypillistä tietyissä fantasiafiktion alagenreissä: kirjailijalle portaali on kätevä keino päästää yliluonnollinen olento kulkemaan omasta maailmastaan arkimaailmaan, ja toisaalta portaali voi mahdollistaa arkimaailman asukkaan vierailut fantastiseen maailmaan. Tunnettu klassinen esimerkki jälkimmäisestä on vaatekaapin toimiminen portaalina Narniaan C.S. Lewisin kirjoissa. Cluten tarkempaa selitystä vaille jäävästä havainnosta löytyy joka tapauksessa yhtymäkohta Farah Mendlesohniin, joka teoksessaan *Rhetorics of Fantasy* (2008) määrittelee Gaimanin teoksen portaali-quest-fantasiaksi (Mendlesohnin määritelmä on tosin sekin problemaattinen; palaan tähän yksityiskohtaisemmin luvussa 3). Cluten määritelmää voi joka tapauksessa joistain ongelmakohdistaan huolimatta pitää silti kokonaisuudessaan jopa harvinaisen hyvin pätevänä molempien kohderomaanien suhteen.

Urbanifantasian nykypäiväinen suosio lukijoiden keskuudessa on pistetty merkille myös kustannusalalla: (ainakin) Amerikassa kaupunkifantasia on nostettu esiin omana erillisenä markkinointikategorianaan, jolla on usein vain sille pyhitetty osastonsa kirjakaupoissa (Beagle 2011, 9–10). Urbanifantasian populaariuus on kuitenkin osaltaan tehnyt alagenren sisällöltään häilyväiseksi, sillä suosituilla ja usein tuottoisilla nimikkeellä markkinoidaan nykyään myös sellaista kaunokirjallisuutta, jolla on enää hyvin vähän tekemistä Cluten 1990-luvun lopulla hahmotteleman kaupunkifantasian määritelmän kanssa. Osin kyse voi toki olla myös normaalista alagenren dynaamisesta kehityksestä suhteessa muihin genreihin, mitä tapahtuu kaunokirjallisuuden kentällä jatkuvasti: muokkaahan jokainen teos aina osaltaan

sekä omaa genreään että muita genrejä, joihin sillä on yhteys (Fowler 1997, 23; Nieminen 1996, 24, 27). Aiemmin paranormaaleiksi romansseiksi kutsuttuja teoksia luonnehditaan nykyään usein takakansiteksteissä ja kirja-arvosteluissa urbaanifantasioiksi, vaikka itse kaupunkikuvausta ei teoksesta juurikaan löytyisi. Tämän painopisteen muuttumisen sen suhteen, minkälaisia teoksia on alettu julkaista ja tuoda markkinoille alagenreen kuuluvina, voi myös aluksi katsoa johtaneen jo vakiintunutta lukijakuntaa tavallaan harhaan (Guran 2011, 139–141).

Yhä useammat paranormaalien romanssien kirjoittajat valitsevat teostensa tapahtumapaikoiksi ”tämänpäiväisen” lokaalin, usein juuri jonkin kaupunkiympäristön (vastakohtana alaluvun alussa esiin otetulle tolkienilaiselle maaseutumaiselle tarinaympäristölle), jossa haltiat, ihmissudet ja muut yliluonnolliset olennot elävät yhdessä ihmisten keskuudessa. Kuten jo alagenren nimestäkin voi päätellä, paranormaaleissa romansseissa olennaisena aiheena ja juonen pääasiallisessa keskiössä on rakkaustarina kahden henkilöihahmon välillä, joista ainakin toinen on jollain tapaa yliluonnollinen. (Donohue 2008; Leppälahti 2011, 24–25.) Television puolelta esimerkkinä paranormaalista romanssista mieleen tulee jo edellä mainitun *Buffy the Vampire Slayer* -sarjan päähenkilön ja Angel-vampyyrin suhde sekä *Moonlight*-sarjan (2007–2008) vampyyri-yksityisetsivä Mick St. Johnin ja reporterin Beth Turnerin välinen romanttinen kuvio. Voi kuitenkin pohtia sitä, onko juuri ”urbaanifantasia” oikeutettu ja ilmaisuvoimaisesti paras tällaiselle tarinatyypille, jos kaupunkitematiikka ja -ympäristön kuvaus jää teoksessa vähäiseksi ja pinnalliseksi – jos kaupungilla ei toisin sanoen ole mitään syvällisempää merkitystä juonen kehityksen ja henkilöihahmojen kannalta.

Luultavasti juuri alagenren nykyinen sisällöllinen häilyvyys on saanut Nanette Wargo Donohuen kategorisoimaan Cluten määritelmää tunnistettavalla tavalla noudattavia teoksia ”traditionaaliseksi urbaanifantasiaksi” ja enemmän tai vähemmän paranormaalia romanssia muistuttavia teoksia ”nykypäiväiseksi (*contemporary*) urbaanifantasiaksi” (Donohue 2008). Tällaisten luokittelujen tekemisen yleisestä haasteellisuudesta kertoo omalta osaltaan esimerkiksi se seikka, että on vaikeahkoa hahmottaa, millä periaatteella Donohue on sijoittanut Simon R. Greenin romaanin *Something From The Nightside* (2003) osaksi jälkimmäistä luokittelua: omasta mielestäni kyseinen teos noudattelee enimmäkseen juuri perinteisemmän urbaanifantasian konventioita ja lainalaisuuksia. Alastair Fowlerin mukaan

genrejen pääarvoa ei tulisikaan etsiä klassifikaatioista, vaan funktionaalisuuden kautta: genret muodostavat aktiivisesti lukukokemusta yksittäisestä kaunokirjallisesta tekstistä. Kun lukija yrittää ratkaista sitä, mihin genreen teos lukeutuu, päämääränä on itse asiassa löytää teoksen merkitys. (Fowler 1997, 37–38.) Genre hahmottaminen ei siis ole itseisarvo sinänsä, vaan keino, jolla avata merkityksiä tekstistä sekä esimerkiksi asettaa yksittäinen teos johonkin mielekkääseen suhteeseen muiden teosten kanssa.

Itse näkisin, että nimenomaan kaupunkikuvauksen ja -tematiikan tulisi olla ratkaisevan oleellisessa asemassa määriteltäessä jokin teos *urbaaniksi* fantasiaksi. Tähän liittyen Paula Guran on esittänyt väitteen siitä, että kaupunkifantasia (ja myös paranormaali romanssi) toimii parhaiten juuri romaanimuotoon kirjoitettuna ja että tyyppiin täysin sopivia novelleja ei ylipäätään ole runsaasti löydettävissä (Guran 2011, 144). Asian voisi nähdä juontuvan siitä, että lyhyissä kertomuksissa ei usein kerta kaikkiaan pystytä tai ”ehditä” pureutua niinkin laajan kokonaisuuden kuin kaupungin yksityiskohtaiseen kuvaukseen. Esimerkiksi *Paper Cities* -antologiaan (2008) valittuja novelleja lukiessa mieleen nousee kieltämättä helposti ja useampaan otteeseen kysymys siitä, mitä tekemistä osalla teksteistä oikeastaan on nimenomaan kaupunkifantasian kanssa – ainakin jos niitä verrataan *The Encyclopedia of Fantasy* -teoksen määritelmää vasten. Jos ”genre olemassaolemisen [sic] syyksi riittää, että se käsitteenä on viestintäkelpoinen” (Nieminen 1996, 27), voidaankin miettiä sitä, miten ilmaisukelpoisia termit urbaanifantasia tai paranormaali romanssi ylipäätään enää ovat joidenkin viime vuosina julkaistujen nimikkeiden kohdalla tilanteessa, jossa kaksi alagenreä sekoittuu ja lähenee yhä enemmän toisiaan. Pitäisikö kaupunkifantasian ja paranormaalin romanssin hybridejä alkaa kutsua jollakin täysin omalla nimellään ja nähdä ne omana ”alagenren alagenrenään”?

Cluten määritelmää olisikin kenties hyödyllisintä pitää tietynlaisena prototyypinä eli lajinsa luonteenomaisimpana *teoreettisena* edustajana, joka ei välttämättä manifestoidu missään konkreettisesti teoksessa täydellisesti<sup>11</sup>: prototyyppi toimii kuitenkin

---

<sup>11</sup> *A Madness of Angels* -romaanin kohdalla Cluten määritelmän paikkansapitävyyttä voi pitää jopa hieman yllättävänä, sillä teos on julkaistu kymmenisen vuotta *The Encyclopedia of Fantasy* -opusta myöhemmin.



lukijan ja vähäisemmässä määrin kirjoittajan lukemista (ja kirjoittamista) ohjaavana mielikuvana siitä, millaisen lajin sisällä liikutaan. [...] Genren prototyyppi on lajinsa ´tyypillisin` teos siinä mielessä, että se vastaa yhteisön yleistä kuvaa siitä, millainen on tietyn genren mukainen teos. (Mt., 44.)

Jos urbaanifantasia käsitteenä alkaa tulevaisuudessa viitata yhä enenevässä määrin lukijakunnan enemmistön mielessä paranormaalien romanssin piirteisiin, ajan myötä tämä alagenre saattaa jäädä nimenä historiaan. Tai ehkäpä Donohuen hahmottelemista perinteisestä ja nykypäiväisestä urbaanifantasiasta muodostuu selvästi erilliset alagenrensä omine kirjoittajakuntineen ja lukijoineen. Genren voikin nähdä omanlaisenaan sosiaalisena kommunikaatiojärjestelmänä, jota kirjailijat voivat hyödyntää teoksissaan ja lukijat tai tutkijat tekstiä tulkitessaan (Fowler 1997, 256). Nieminen on tullut samaan päätelmään esittäessään argumenttinsa siitä, että genret ilmenevät lukijakunnassa, eivätkä teoksissa sinänsä: ”lukija- ja kirjoittajakunnan kannalta genre on joukko teoksia, jotka jollakin tarkemmin määräämättömällä tavalla kuuluvat yhteen ja auttavat tulkitsemaan toisiaan” (Nieminen 1996, 25). Griffinin teos on linkitettävissä *Neverwhere*-romaaniin paitsi ylipäätään samantyyppisen urbaanin ja fantastisen tapahtumaympäristön valinnan kautta myös sen seikan tähden, että Griffinin tyyli käsitellä Lontoota vaikuttaa olevan paljon velkaa Gaimanin kirjalle.

### 3. FIKTIIVISTEN MAAILMOJEN RAKENTUMINEN: ONTOLOGIAN JA EPISTEMOLOGIAN KYSYMYKSIÄ

Julie Saffel on tutkinut urbaanifantasian viitekehyksessä muun muassa Laurell K. Hamiltonin *Anita Blake, Vampire Hunter*- (1993–) ja Charlaine Harrisin *Sookie Stackhouse/Southern Vampire* -teossarjaa (2001–) erityisesti fiktiomaailman rakentumisen kannalta. Hänen mukaansa näissä romaaneissa on onnistuttu rakentamaan uskottava tarinamaailma, jota asuttavat yhtäaikaisesti sekä ihmiset että yliluonnolliset olennot: fantastisen ”tunkeutuminen” (*intrusion*) alun perin mimeettiseen maailmaan on tapahtunut jo ennen kertomuksen alkua, ja ihmishenkilöhahmoilla on ollut aikaa sopeutua yliluonnollisen olemassaoloon keskuudessaan (Saffel 2008, iv, 11, 14). Saffelin sanoin muotoiltuna:

Urbaanifantasiakirjallisuus eliminoi tunkeutumisen tarinamaailman tapahtumana tehden tämän ainoastaan retrospektiivisesti käsitetyksi kertojan kautta, ja [kaupunkifantasia] esittelee ”mimeettisen” sijasta ”adaptiivisen” maailmamallin sulauttamalla fantastisen (*the Other*) osaksi todellisuuden luonnonlakeja sen sijaan, että fantastista kohdeltaisiin [luonnonlakien] rikkomuksena (mt., 4).

Argumentti pitää paikkansa hänen tutkimiansa fantasiaromaanien kohdalla. Silti Saffelin työn häiritsevimpiin piirteisiin lukeutuu hänen tapansa yleistää hämmästyttävän ongelmattoman oloisesti rajallisen tutkimusmateriaalinsa pohjalta tehdyt havainnot ja tulkinnat koskemaan *koko alagenreä*. Eräs tällainen kyseenalainen yleistys on se, että vahva naispäähenkilöhahmo olisi ensiarvoisen oleellisesti urbaanifantasiaan kuuluva elementti (mt., 49). Molempien tutkimieni kaunokirjallisten teosten protagonistit ovat kuitenkin miehiä, ja Griffinin romaanin enkelihahmot vaikuttavat vieläpä sukupuolettomalta entiteetiltä. Lisäksi ainakaan *Neverwhere*- ja *A Madness of Angels* -teoksissa ei noudateta tällaista Saffelin hahmottelemaa ”adaptiivisen” maailman mallia: yliluonnollinen ei ole näiden romaanien fiktiomaailmoissa yleisesti hyväksytty tai tiedostettu normi. Tavallisten ihmisten suuri enemmistö ei edes joko tiedä tai ei jollain tasolla halua tiedostaa fantastisuuden olemassaoloa. Tosin Griffinin teoksen kohdalla ihmishahmojen enemmistön tietämättömyyttä maagisuudesta voi välillä pitää suorastaan epäuskottavana esimerkiksi fantastisten olentojen taistellessa huomaamattomina (mutta ei näkymättöminä) keskellä Lontoon öisiä katuja. Erityisesti fantasiafiktion kohdalla kuvatun maailman ja tarinan uskottavuuden kannalta olisikin ensiarvoisen tärkeää noudattaa loogisesti kerran teoksessa määriteltyjä sääntöjä ja

rajoituksia muun muassa juuri taikuuden käytön suhteen. Anne Swinfen on (Tolkienin hengessä) huomionut, että jotta lukijan usko sekundaariseen maailmaan säilyy, tämän sisäisen todellisuuden täytyy olla johdonmukainen. Sen olemuksen ja lakien pitää olla yhteensopivia, ja niiden tulee vaikuttaa olevan voimassa johdonmukaisella tavalla, ikään kuin näyttäytyä operoivan itsestään. (Swinfen 1984, 75; ks. myös 92–93.)

Saffelin tulkinnassa intruusiosta epäselväksi jää sekin, *mistä* fantastiset olennot sitten ovat ihmishenkilöhahmojen alun perin ei-fantastisena hahmottamaan tekstuaaliseen maailmaan saapuneet. Ovatko yliluonnolliset olennot toisin sanoen olleet aina osa maailmaa, josta ihmiset ovat vain olleet aikaisemmin tietämättömiä? Tässä tapauksessa kysehän ei olisi fiktiivisen maailman ontologiaan, vaan pikemminkin epistemologiaan liittyvästä problematiikasta; eräänlaisesta ihmishenkilöhahmojen sokeasta pisteestä. *Intrusion*-sanan ohella Saffel käyttää samassa merkityksessä termiä *breach* (Saffel 2008, esim. 14, 18, 23, 31), joka kuitenkin vaikuttaisi viittaavan jonkinlaiseen konkreettiseen murtumaan eri maailmojen välillä.

Mikäli Saffelin tutkimissa kaunokirjallisissa esimerkeissä yliluonnollinen kerran on fiktiomaailman nykyisyydessä aivan yleisesti hyväksytty ja kertomuksessa täysin arkipäiväisenä pidetty osa maailman rakennetta (vaikka kertojan välityksellä ilmaistaisiinkin, ettei asia ole joskus aikaisemmin ollut näin), teoksissa kuvatut maailmat tuntuisivat noudattelevan maagisen realismin maailmankuvauksen konventioita. Maaginen realismi tosin yhdistetään yleensä latinalaisamerikkalaiseen fiktiivisen kirjoittamisen perinteeseen, mutta sitä voi myös pitää kyseisen kulttuurialueen ulkopuolellakin ilmenevänä kansainvälisenä ilmiönä etenkin postmodernistisen kirjallisuuden parissa (Faris 2000; Wilson 2000, 223).<sup>12</sup>

Nikolajeva on eritellyt tutkimuksessaan kolme erilaista fantasiafiktiomaailmatyyppiä, jotka perustuvat primaarisen ja sekundaarisen maailman väliselle suhteelle: nämä ovat suljettu,

---

<sup>12</sup> Romaanin *Harjukaupungin salakäytävät* (2010) kirjoittanut Pasi Ilmari Jääskeläinen käyttää kirjoitustyylistään itse kehittämänsä termiä ”reaalifantasia”: tällä hän tarkoittaa arkitodellisuuteen sijoitettuja tarinoita, jotka ovat ammentaneet vaikutteita Jorge Luis Borgesin ja Mihail Bulgakovin kaltaisilta tekijöiltä. Voisi ajatella, että kyse on eräänlaisesta maagisen realismin suomalaisesta muodosta.

avoin ja vihjattu (*implied*) maailma. Suljettu maailma on itsenäinen sekundaarinen maailma, jolla ei Nikolajevan mukaan ole mitään yhteyttä primaariseen maailmaan (esimerkkinä Tolkienin *The Hobbit*). Avoin maailma on sekundaarinen maailma, joka on jollain tapaa kosketuksissa primaarisen maailman kanssa, ja sekä primaarinen että sekundaarinen maailma ovat läsnä kaunokirjallisessa tekstissä. Vihjattu maailma on puolestaan sekundaarinen maailma, joka ei varsinaisesti esiinny tekstissä, mutta se tunkeutuu primaariseen maailmaan jollain tavalla. (Nikolajeva 1988, 36.) Jälkimmäisestä vihjatusta maailmamallista vaikuttaisi löytyvän linkki Saffelin tutkimien romaanien maailmojen rakentumiseen – harmillisesti Saffel ei tosin itse käytä Nikolajevan tutkimusta lähteenään.

Nikolajevan hahmottelemat maailmatyypit eivät ole vailla ongelmakohtia. Asiaa sen kummemmin perustelematta tai problematisoimatta hän käyttää primaarisen maailman käsitettään samanaikaisesti sekä lukijan aktuaalisen reaalityodellisuuden että tätä edustamaan pyrkivän fiktiivisen tekstuaalisen vastineen merkityksessä ikään kuin kyseessä olisi jokin automaattisesti luonnollinen rinnastus. Nikolajeva esittää, että suljettua sekundaarimaailmaa kuvaavan tekstin tapauksessa primaarimaailma sijaitsee tekstin ulkopuolella, josta lukija sitä katselee kuin ikkunan takaa pääsemättä koskaan sen sisäpuolelle. Hän kuitenkin huomauttaa, että fiktiivinen maailma, jolla ei olisi yhtikäs mitään referenssiä, johon lukija voi tukeutua, olisi merkityksetön. Taustaoletukseksi jääkin se, että nämä ”suljetut” maailmat ovat silti aina lukijan käsitettävissä. (Mt., 36–37.)

”Tekstin ulkopuolelta tarkastelu” tuo mieleen Tolkienin ajatuksen epäonnistuneesta fantasiamaailmasta, joka ei ole riittävän johdonmukainen ja immerssiivinen vetääkseen lukijan osaksi todellisuuttaan, vaikka Nikolajeva ei mitä ilmeisimminkään tarkoita suljetun sekundaarimaailmafantasian olevan epäonnistunutta kaunokirjallisuutta. Huomautus täysin referenssittömästä tekstistä ei tunnu aivan loppuun saakka pohditulta: lukeutui teos sitten fantasian tai jonkin muun kirjallisuudenlajin piiriin, aivan kaikilla teksteillä on väistämättä ekstratekstuaalisiakin referenssiakohteita johtuen jo siitä yksinkertaisesta syystä, että niitä tulkitsee aina inhimillinen lukija oman kokemusmaailmansa kautta tekstiä suodattaen. Ja vaikka ajateltaisiin, että olisi teoriassa mahdollista törmätä ”mihinkään viittaamattomaan” tekstiin, luultavasti siitäkin kumpuaisi joitakin referenssiakohteita, sillä lukijat haluavat tulkita tekstejä jollain itselleen mielekkäällä tavalla. Tolkienin (2002, 94) mukaan jokainen kirjailija

todennäköisesti toivoo kuvaamansa fiktiivisen maailman ominaispiirteiden olevan peräisin todellisuudesta tai johtavan takaisin siihen, sillä ”on vaikea käsittää, miten hän voi todella saavuttaa laadun, joka vastaa tyydyttävästi sanakirjan määritelmää ´sisäisen todellisuuden johdonmukaisuudesta`, ellei teos jollain tavoin liity todellisuuteen”.

Nikolajeva tekee myös erottelun sadun ja fantasian välillä. Hän argumentoi, että kun kyseessä on satu, lukija (tai kuulija) on henkilöhahmojen kanssa saman universumin sisällä ja tämän vuoksi uskoo siihen vailla epäilyksen häivää. Fantasiassa lukija on puolestaan sekundaarisen maailman ulkopuolella, kun taas henkilöhahmot voivat olla sijoittuneina suljettuun sekundaarimaailmaan, matkustaa primaarisen ja avoimen sekundaarimaailman välillä tai voivat kohdata vierailuja vihjatusta sekundaarimaailmasta. (Nikolajeva 1988, 37.) Tällainen järkkymättömältä näyttävä premissi lukijan tekstin ulkopuolisuudesta on kyseenalaistettavissa lukijan virtuaaliruumiin käsitteellä, jota käsitelen yksityiskohtaisesti alaluvussa 4.3. Edelleen käsitys siitä, että sadun henkilöhahmot ja lukija olisivat itsestään selvästi jonkin saman universumin sisäpuolella, vaatisi taas tarkempaa selitystä. Nikolajeva ei ilmeisesti ole katsonut tätä tarpeelliseksi, sillä hänellehän tekstuaalinen primaarimaailma näyttää olevan täysin sama asia kuin lukijan reaalityodellisuus. Lisäksi se, että satujen maailmoihin uskottaisiin varauksetta tai kyseenalaistamatta vaikuttaisi sisältävän ikävähkön taustaoletuksen siitä, että satujen oletetut lukijat olisivat jotenkin naiivimpia tai yksinkertaisempia kuin fantasian lukijat. Tietenkään esimerkiksi pikkulapsilukijalta ei voisi odottaa samantasoista kaunokirjallista kompetenssia tai tulkintaa kuin varttuneemmalta ja lukeneemmalta henkilöltä – mutta huomioon pitäisi ehkä ottaa se seikka, että satuja lukevat myös muut kuin pelkästään lapset.

Jos Nikolajevan maailmatyyppejä lähtee soveltamaan omiin kohdeteoksiini, *Neverwhere* ja *A Madness of Angels* soveltuisivat kaiketi parhaiten ilmentämään avointa sekundaarimaailmaa. Teokset sijoittuvat Lontooseen, joka on Nikolajevan termistössä eittämättä primaariseksi luettava maailma (tavallaan jopa ”kaksin verroin primaarinen”, sillä kaupunki sijaitsee sekä reaalityodellisuudessa että fiktiivisessä tekstissä). Asiaa kuitenkin mutkistaa se, että Lontoo on romaaneissa samanaikaisesti sekä fantastinen että realistinen maailma, jolloin primaarisen ja sekundaarisen välille ei ole aina mahdollista vetää mitään siististi erottavaa rajaviivaa. Aihetta

konkretisoi katkelma Gaimanin teoksesta, jossa kuvataan henkilöahmo Doorin muistoa vanhasta kodistaan:

*The swimming pool was an indoor Victorian structure, constructed of marble and of cast iron. Her father had found it when he was younger, abandoned and about to be demolished, and he had woven it into the fabric of the House Without Doors. Perhaps in the world outside, in London Above, the room had long been destroyed and forgotten. **Door had no idea where any of the rooms of her house were, physically.** Her grandfather had constructed the house, taking a room from here, a room from there, **all through London**, discrete and doorless; her father had added to it. (N, 80; kursivointi alkuperäinen; lihavointi ME.)*

Gaimanin ja Griffinin fiktiomaailmojen monimutkaisuus käy yhä selvemmäksi seuraavissa alaluvuissa, joissa lähdän erottelemaan *Neverwhere*- ja *A Madness of Angels* -romaanien maailmojen ominaispiirteitä sekä niiden rakentumista.

### 3.1. Vuotava fantastinen *Neverwhere*-romaanissa

Farah Mendlesohn jakaa fantastiset teokset neljään kategoriaan sen perusteella, millä keinoilla fantastinen saatetaan kerrottuun maailmaan, sekä sen pohjalta, minkälainen päähenkilön ja fantasiamaailman välinen suhde on. Kategoriat ovat liminaalinen (*liminal*), intrusiivinen (*intrusive*), immersiiivinen (*immersive*) ja portaali-quest-fantasia (*portal-quest fantasy*).<sup>13</sup> Mendlesohnin mukaan kaikkien muiden paitsi immersiiivisen kategorian edustajat perustavat itsensä sen uskomuksen varaan, että todellisen ja ei-todellisen (eli fantastisen) välillä sijaitsee erottava rajaviiva (Mendlesohn 2008, 61). Mendlesohnin jaottelussa immersiiivinen kategoria vaikuttaakin juontuvan vanhasta matalan ja korkean fantasian vastakkainasettelusta: immersiiivisissä teoksissa kuvataan yhtä omalakista sekundaarista fantasiamaailmaa korkean fantasian tradition hengessä. Nykyään jotkin fantasiakirjallisuudentutkijat (ks. esim. Nikolajeva 1988, 13, 36) välttävät korkean ja matalan fantasian termien käyttämistä, sillä he näkevät sen arvottavana: eli että *high fantasy* asettuisi jotenkin automaattisesti *low fantasy* -

---

<sup>13</sup> En lähde erikseen avaamaan liminaalisen fantasian käsitettä, sillä katson sen tämän tutkielman ja kohdeteosteni kontekstissa irrelevantiksi.

kategorian yläpuolelle tätä laadultaan paremmaksi tekstiksi. Vaikka käsitteitä on mahdollista pitää valittujen adjektiivien osalta hieman kyseenalaisina tai ”ei-selvästikään-onnistuneimpina” mahdollisina vaihtoehtoina erilaisten fantasiatyyppejen kuvaamiseen, en kuitenkaan näkisi niitä täysin hyödyttöminä, vaan termejä voi yksinkertaisesti käyttää ilmentämään fantasiamaailmojen rakenteiden eroavaisuuksia. En siis itse käytä luonnehdintoja ”korkea” ja ”matala” teosten laatuun millään tavalla kantaaottavina ilmauksina. Gaimanin teos rakentuu matalan fantasian kaksijakoisen erillisen maailman struktuurin varaan, vaikkakaan fantastisen ja ei-fantastisen maailman rajat eivät aina ole helposti tai yksiselitteisesti tutkijan hahmotettavissa. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että rajat olisivat mielivaltaiset tai että fiktiivisen maailman ontologia ei noudattaisi mitään säännönmukaista logiikkaa. Juuri fiktiomaailman monitulkintaisuus tekee romaanin lukemisesta niin kiinnostavaa.

Mendlesohnin mukaan useampi kategoria voi esiintyä yhden ja saman fiktiivisen teoksen sisällä, mutta tämä on harvinaista. Hän katsoo *Neverwhere*-teoksen sopivan täydellisesti portaali-quest-kategoriaansa, jossa fantastinen aines pysyy erillään tekstissä kuvatusta arkisesta maailmasta, eikä se siis ”vuoda” tavallisen maailman puolelle. Vaikka henkilöhahmot voivat kulkea portaalien kautta näiden kahden maailman välillä, itse taikuu pysyy aina fantasiamaailmassa. (Mendlesohn 2008, Xvii, 1, 2, 38, 151, 282.)

Mendlesohnin ratkaisu luokittaa Gaimanin romaani yksiselitteisesti portaali-quest-kategoriaan vaikuttaa kovin yksivivuiselta tutkimukselliselta ratkaisulta ja esittää teoksen fiktiivisen maailman liian yksinkertaistavassa valossa: romaanissahan fantastinen alun perin juuri *tunkeutuu* päähenkilön elämään ja maailmaan Doorin henkilöhaamon ilmestymisen (*N*, 22–23) toimiessa katalyyttina sille, että Richard joutuu väkijakolla fantasiamaailman sisälle. Doorin voi tosin nähdä eräänlaisena ”elävänä portaalina”, jonka kautta Richardin on mahdollista tutustua fantasiamaailmaan, mutta samalla hän on myös Richardin ainoaan tuntemaan maailmaan yliluonnollisesta maailmasta saapunut intruusio. Doorin tulkitsemista elävänä portaalina tukee sekin, että hän kuuluu erityiseen ”avaajien” sukuun, mikä tarkoittaa sitä, että hän pystyy avaamaan mielensä voimalla luonnonlakeja rikkovin keinoin ovia, lukkoja ja käytäviä sellaisiinkin paikkoihin, joihin ei aikaisemmin ole viettänyt minkäänlaista kulkureittiä. Jos siis Mendlesohnin kategorioita haluaa Gaimanin teokseen soveltaa,

*Neverwhere* vaikuttaisi sijoittuvan jonnekin intrusiivisen ja portaali-quest-fantasian välimaastoon tai näiden sekoitukseksi. Mendlesohnin oma yksisilmäinen luokitusperiaate vaikuttaa joka tapauksessa lähes arbitraariselta etenkin sen valossa, että hän on itsekin havainnut teoksessa tapahtuvan intruusion (Mendlesohn 2008, 282). Hänen kategorisointinsa perusteltavuuden ja paikkansapitävyyden haastaa myös se seikka, että jollain ristiriitaiseksi jäävällä tavalla Mendlesohn kuitenkin ilmaisee huomanneensa, että Gaimanin teoksessa ei-fantastinen ja fantastinen maailma voivat ilmetä samoissa paikoissa samanaikaisesti: hän esittää, että maanalaisille metroasemille sijoitetut kohtaukset tapahtuvat fantastisessa rinnakkaismaailmassa, joka on sijoitettu tavallisen maailman päälle (mt., 151). Mielestäni tällainen tulkinta on kyseenalaistettavissa, ja epäselväksi jää edelleen se, mistä syystä Mendlesohn on sitten päätenyt siihen tulokseen, että fantastinen *ei* voisi vuotaa ei-fantastisen puolelle. Mendlesohnin käsitys ja tulkinta *Neverwhere*-romaanista eriaakin hyvin perustavanlaatuisilla tavoilla omastani.

Toisin kuin Mendlesohn asian näkee, portaali-quest-fantasian kategoriaa ei mielestäni voi suoraan ja sellaisenaan soveltaa Gaimanin romaanimailmaan, jossa kuvataan paikkoja ja tapahtumia, joissa fantastinen ja ei-fantastinen limittyvät keskenään ja ilmenevät yhtäaikaaisesti. Rawdon Wilson on kutsunut tällaista eri tilojen päällekkäistä ilmenemistä spatiaalisen poimuttumisen periaatteeksi (*the principle of spatial folding*; Wilson 2005, 222). Väitän, että *Neverwhere*-teoksessa fantastinen nimenomaan usein vuotaa ei-fantastiseen maailmaan, eikä se pysy siististi omalla puolellaan tai alueellaan fiktiivisen maailman sisällä. Havainnollistan asiaa kohtauksella, jossa Richard fantastisesta Lontoosta kotoisin olevine seuralaisineen odottaa junaa Central Line -metroväylällä. Kun Richardille kerrotaan, että he odottavat Earl's Courtin junaa, hän ilmoittaa kumppaneilleen, ettei Earl's Courtin asema ole Central Linen varrella. Käsitys perustuu Richardin Lontoon metrokartan pohjalta hahmottamiin junien reitteihin ja näiden mukaan orientoitumiseen. Kun juna sitten saapuu:

Then, as the Underground train – a rather boring-looking, normal train, Richard was disappointed to observe – rumbled and rattled its way into the station, [...].

The train slowed down and stopped. The car that had pulled up in front of Richard was quite empty: its lights were turned off, it was bleak and empty and dark. **From time to time Richard had noticed cars like this one, locked and shadowy, on Tube trains, and he had wondered what purpose they served.** The other doors on the train hissed open, and passengers got on and got off. The doors of the darkened car remained closed.



The marquis drummed on the door with his fist, an intricate rhythmic rap. Nothing happened. Richard was just wondering if the train would now pull out without them on it, when the door of the dark car was pushed open from the inside. It opened about six inches, and an elderly, bespectacled face peered out at them. [...]

Through the opening, Richard could see flames burning, and people, and smoke inside the car. **Through the glass in the doors, however, he still saw a dark and empty carriage.** (N, 148–149; lihavoinnit ME.)

Junan vaunussa seurue kohtaa Kreivin Hovin eli aseman nimi on saanut kirjaimellisen merkityksen. Ensimmäisestä lihavoinnista käy ilmi, että Richard on nähnyt tällaisia tyhjältä vaikuttavia, lukittuja ja pimeitä metrovaunuja junien mukana jo aikaisemminkin, *ennen* fantasiamaailman osaksi joutumistaan. Aiemmin havaitut vaunut ovat hyvinkin voineet olla fantastisia, joiden yliluonnollisuutta tekstissä kuvatun tavallisen maailman asukas ei vain helposti rekisteröisi, sillä tämä todennäköisimmin tulkitsisi ne sillä hetkellä käytöstä poissa oleviksi valaisemattomiksi vaunuiksi. Katkelmassa esiintyvä vaunu on joka tapauksessa kiistämättömän fantastinen (vaikka se kulkeekin osana tuiki tavallista metrojunaa), sillä kuten toisessa lihavoidussa lauseessa kerrotaan, sen lasien läpi ei näy ulospäin muuta kuin pimeyttä ja tyhjyyttä, vaikka se kantaa mukanaan avotulen äärellä oleskelevia fantasiamaailman asukkaita.

Kohtauksesta ilmenee myös Richardin Lontoon metrokartan perusteella ja aiempien kokemustensa pohjalta muodostamansa kognitiivisen kartan soveltamisen epäonnistuminen: arkipäiväisen Lontoon metrokarttaa ei voi sellaisenaan hyödyntää fantasiamaailman vastaavaan, sillä ne eivät noudata täysin samoja säännönmukaisuuksia. Edellä viitatulla orientaation käsitteellä tarkoitetaan yksittäisen paikan ja muiden paikkojen välisten spatiaalisten suhteiden käsittämistä tai ymmärtämistä. Orientaatio viittaa linkkiin tämän spatiaalisen ympäristön käsityksen ja itse ympäristön välillä: kognitiivisen kartan ja todellisen maailman väliseen yhteyteen. Mikäli linkkiä ei jostain syystä pystytä muodostamaan yksilön kognitiivisen kartan ja ulkoisen todellisuuden välillä, henkilö kokee olevansa eksyksissä. (Downs & Stea 1977, 53.) Tässä tapauksessa ”todellinen maailma” on siis Richardia ympäröivä maailma, jossa aikaisemmin päteneet pelisäännöt ovat ratkaisevilla tavoilla muuttuneet ja ennen toimivaksi koettu linkki maanalaisen kartan ja paikkojen välillä ei enää toimi kunnolla. Aikaisemmin juuri metrokartta on auttanut päähenkilöä hahmottamaan

kaupunkitilaa, joten on vain luonnollista, että aiemmin toiminutta kognitiivista mallia on yritetty soveltaa uudelleen:

When he had first arrived, he had found London huge, odd, fundamentally incomprehensible, with only the Tube map, that elegant multicolored topographical display of underground railway lines and stations, giving it any semblance of order. Gradually he realized that the Tube map was a handy fiction that made life easier but bore no resemblance to the reality of the shape of the city above. (*N*, 8–9.)

Kartoittamisen ensimmäinen vaihe koostuu kartan tekemisestä tai koodaamisesta (*encoding*), toinen vaihe taas kartan tulkitsemisesta tai purkamisesta (*decoding*). Kartan tekemisen tulos on organisoitu yksilöllinen representaatio, joka voi olla sisäinen tai ulkoinen (edellisessä tapauksessa esimerkiksi mielikuva reitistä kodin ja työpaikan välillä, jälkimmäisessä konkreettinen piirustus jostain kaupunginosasta). Voidaan ajatella, että kognitiivisen kartan paikkansapitävyys ulkoisen todellisuuden kanssa on mielekäs pohdinnan aihe ainoastaan silloin, jos keskitytään *hyödyllisyyden* kysymykseen. Muodostetun representaation täsmällisyys tai ehjyys ei ole nimittäin laisinkaan välttämätöntä – kartan käyttökelpoisuus tilanteessa sen sijaan on. Kartantekijän tavoitteena onkin tiedon rajallisen keräämis- ja käsittelykyvyn tarkoituksenmukaisin hyödyntäminen tietyssä hetkessä. Spatiaalisten ongelmien ratkaisemiseksi käytetään kognition perusteella kehiteltyjä suunnitelmia: ihminen (tai tässä tapauksessa henkilöahmo) käyttää menneitä kokemuksiaan nykyhetkessä ratkaistakseen tulevaisuudessa eteen nousevia ongelmia. Tämän jatkuvan prosessin pohjalta henkilö on oppinut ennakoimaan, minkä spatiaalisen tietoluokan hyödyntäminen on kussakin tilanteessa tarkoituksenmukaisinta. Prosessin perusteella muodostetaan myös erilaisia tiloja koskevia peukalosääntöjä, jotka on havaittu tyypillisesti paikkansapitäviksi. (Downs & Stea 1977, 60, 63, 101.) Metrokartta ei ole aikaisemminkaan muistuttanut maanpäällisen kaupungin muotoa, mutta se on toiminut luotettavasti paikkojen välisten suhteiden hahmottamisessa sekä kulkureittien löytämisessä paikasta toiseen. Richardin kohdalla aiemmin toiminut mentaalinen kartta täytyy kuitenkin osittain hylätä, ja hänen pitää muodostaa uusia kognitiivisia malleja muuttunutta todellisuutta vastaamaan. Kognitiivinen kartoituskyky onkin luonteeltaan joustavaa, ja mitä kauemmin Richard ottaa osaa ylikuonnollisiin tapahtumiin, sitä enemmän hän mukautuu fantasiamaailman spatiaalisiin lainalaisuuksiin ihmettelemättä tai taistelematta jatkuvasti näitä vastaan. Kognitiiviset

representaatiot eivät siis ole staattisia kaavioita, vaan rakenteita, joita voidaan helposti kehittää ja rekonstruoida uudelleen tarpeen vaatiessa (mt., 88).

Kognitiivinen kartta on myös eräänlainen yksilöllinen ”läpileikkaus”, joka representoi maailmaa tai paikkaa tietyllä hetkellä. Se heijastelee maailmaa sellaisena kuin henkilö *usko* sen olevan: täten kartan ei välttämättä tarvitse olla totuudenmukainen, ja erilaiset vääristymät yksilöllisissä kartoissa ovatkin hyvin todennäköisiä. (Mt., 6.) Tähän liittyen se, missä määrin *Neverwhere*-romaanin tavallinen lontoolainen ylipäättään havaitsee fantastisia tapahtumia, vaikuttaa siis riippuvan osittain siitä, kuinka avoin ja vastaanottavainen henkilöahmo on sen hyväksymiselle, että yliluonnollisia ilmiöitä todella on olemassa. Jos hahmo operoi lähtökohtanaan sellainen periksi antamaton premissi, että yliluonnolliset asiat ja olennot ovat hänen maailmankuvansa mukaan täysin mahdottomia, silloin fantastisia tapahtumia ei tule huomanneeksi, vaikka niitä tapahtuisi aivan omien silmien edessä.<sup>14</sup> Tällaiset henkilöahmot selittävät ne itse ”pois” antamalla asioille jonkin luonnollisen selityksen vaikka väkisin – olipa se sitten miten epäuskottava tai epälooginen tahansa. Tämä on tavallaan eräänlainen itseään toteuttavan ennusteen muoto.

Huomaamattomuuden motiivi yhdistettynä tietynlaiseen näkymättömyyden motiiviin onkin tärkein selitys sille, miten kaupungin keskellä oleva yliluonnollinen maailma ja fantasiaolennot voivat pysyä salassa lontoolaisten enemmistöltä (ks. esim. *N*, 179, 185–186, 194–196). Kenties on vielä erikseen syytä alleviivata sitä asiaa, että tavallisten henkilöahmojen enemmistön tiedostamattomuus fantastisten ilmiöiden suhteen ei tarkoita sitä, että näitä ei oikeasti tapahtuisi romaanimailman todellisuudessa. Lukija on tietenkin itsestään selvästi etuoikeutetussa asemassa suhteessa henkilöahmoihin, sillä tekstin *ulkopuolisen tulkitsijan* roolissa hän havainnoi kaikki kirjoitetut tapahtumat toisin kuin pelkästään tekstin sisällä vaikuttava hahmo (tämä ei tarkoita sitä, että lukija ei voisi olla myös tarinamaailman *sisäisen kokijan* roolissa; ks. luku 4 tässä tutkielmassa).

---

<sup>14</sup> Vrt. Hiiloksen samankaltaiset havainnot Peter S. Beaglen *Lila the Werewolf*-romaanissa (1968) koskien (Hiilos 1993, 132–133, 135).

### 3.2. Fantastisen salailu ja naamiointi *A Madness of Angels* -romaanissa

Gaimanin teoksen tavoin myös Griffinin romaanimaailmassa esiintyy fantastisen ja ei-fantastisen välinen kahtiajako. Ero ei kuitenkaan juonnu suoraan eikä ole riippuvainen maailman ontologisesta rakenteesta. Lontoo itsessään kuvataan teoksessa paitsi konkreettisenä kaupunkina myös elävän maagisen fantasiaolennon kaltaisena kokonaisuutena, jolla on esimerkiksi omat muistonsa ja jonka maagisuutta tietyt fantastiset henkilöahmot voivat hyödyntää omissa taioissaan (ks. esim. *AMA*, 101, 136–138, 192, 209–211, 437–439). Fantastinen ei kuitenkaan ole yleisesti tiedossa oleva ja tarinamaailmassa normaali asia, vaan yliluonnolliset asiat pyritään salaamaan ihmisenemmistöltä.

Tilan tuotannon periaatteiden mukaan transienteilla hahmoilla on kyky marginalisoida tila pelkällä läsnäolollaan: kadulla elävien henkilöiden avoin läsnäolo on urbaani anomalia, joka silloinkin kun se huomataan, jätetään rutiininomaisesti tarkoituksella noteeraamatta (Salmela 2006, 119). Fantastisten olentojen salassa pysymisen mahdollistaa osittain se, että nämä piilottelevat suoraan ihmisten katseiden alla esimerkiksi kodittomiksi kerjäläisiksi ja muiksi ”sivistyneen” yhteiskunnan ulkopuolisiksi hahmoiksi naamioituneina, joihin ei ihmisryhmänä muutenkaan yleensä edes haluta kiinnittää sen suurempaa huomiota:

Passers-by don't just not see these people; they go out of their way both to ignore them, and then to forget that they ignored them, to drive away from their shamed recollection the shape of the huddled girl with her pet dog and tatty boots, or the image of the old man with the tangled beard who they didn't even smile at, not wanting to admit that they failed to take pity (*AMA*, 157).

Yliluonnolliset olennot hyödyntävät tällaista ”poissa silmistä, poissa mielestä” -filosofiaa omiin tarkoituspereinsä. Lisäksi juuri ihmisjoukkojen paljoudessa kuhiseva urbaani ympäristö tarjoaa omalla tavallaan anonymiteetin ja suojaa niille fantastisille olennoille, jotka eivät halua tulla tunnistetuksi yliluonnollisina, sekä myös suuren ihmismäärän vuoksi kätevästä metsästyspaikan fantastisille pedoille (Saffel 2008, 68; vrt. Salmela 2006, 101).

Huomiota herättäviä maagisia keinoja ei tavanomaisesti käytetä silloin, kun niille olisi olemassa taikuudesta tietämättömiä todistajia (esim. *AMA*, 260–261) – ellei potentiaalisia todistajia sitten voida hämätä vaikkapa jonkin lumouksen avulla. Myös turvakameroihin varotaan jättämästä todisteita yliluonnollisista teoista (mt., 92, 134). Fantastisia tekoja toteutetaan usein pimeiden tunnelien, maanalaisten bunkkereiden ja käytöstä poistettujen metroasemien tapaisten paikkojen suojissa, joissa todistajien läsnäolosta ei tarvitse huolehtia. *A Madness of Angels* -teoksessa Lontoon julkisilla paikoilla taivotaan ja loitsitaan kuitenkin jopa hengästyttävän ahkerasti silloin, kun ”kiinnijäämisen” mahdollisuutta ei ole ja kun magia voidaan naamioida tavalliselta näyttäväksi asiaksi. Huomaamattomuusmotiivia tukee oivaltavasti sekin, että useimmiten taikojen käytöstä ei jää mitään sellaista todistusaineistoa, jota yliluonnollisista asioista tietämätön henkilö pitäisi mitenkään outona tai sensaatiomaisena: esimerkiksi Matthewin päihitettyä vaarallisen noidutun ”jäteherviön” (Litterbug) Lontoon kaduilla, taistelun jäljistä jää kirjaimellisesti jäljelle vain suuri kasa roskia, joihin ihmiset reagoivat ainoastaan valittamalla kunnallisvaltuustoon (mt., 20–25, 51), ja spray-maaleilla tehdyt maagiset merkit talojen seinissä ja tunneleissa näyttävät asioihin vihkiytymättömien silmissä tavanomaisilta graffiteilta (esim. mt., 13–15). Monet fantastiset olennot taas äännelevät kaupungin normaalia äänimailmaa, kuten autojen äänitorven ääntä tai jarrutusta muistuttaen, joten edes hahmojen ääntely ei herätä ihmisiä kiinnittämään huomiota outoihin tapahtumiin ympärillään (esim. mt., 104–105, 330).

Huomaamattomuuteen pyrkiessään fantastiset hahmot pitävät tietyllä tapaa kulisseeja yllä ja noudattavat julkisilla paikoilla ihmisyyhteiskunnan sääntöjä ja lakeja. Maagisella yhteisöllä on ”itsesääntelytaipumuskin”:

The last alliance of its sort that I knew of came in 1973, when a sorcerer by the name of Terry Woods went out of control and started hurling his magic across the city streets with all the delicacy of an angry gorilla throwing coconuts at startled monkeys. It took the lives of seven wizards and a sorceress named Lucinda to stop him, and the alliance afterwards remained until the last of its members died in the late 1990s, again the victim of unpleasant circumstances. (Mt., 241; ks. myös 247.)

Nykyään järjestö nimeltä Concerned Citizens valvoo maagikoiden käyttäytymistä metropolissa ja tarvittaessa osallistuu fantastisten asioiden salailuun muun muassa estämällä poliiseja ja muita viranomaisia pääsemästä asioiden oikean laidan jäljille. Romaanissa kuvattu maailma tuokin mieleen White Wolf -roolipelikustantamon *Vampire: the Masquerade* -roolipelin, jossa vampyyrit elävät ihmisten keskuudessa ihmisyhteiskunnalta salassa joko piilottelemalla tai naamioitumalla tavallisiksi kuolevaisiksi. Vampyyriyhteiskunta noudattaa tällaista periaatetta, sillä mikäli ihmiskunta kokonaisuutena tulisi tietoiseksi hirviöistä keskuudessaan, ihmiset muodostaisivat merkittävän suuren uhan vampyyrien olemassaololle.

*Neverwhere*-romaanin tapaan osa fantastisuuden huomaamattomissa pysymisestä johtuu Griffinin teoksessa myös siitä seikasta, että tavalliset ihmiset eivät osaa etsiä sellaista, jonka olemassaoloa he eivät tiedosta, ymmärrä tai edes halua nähdä (ks. esim. mt., 269, 292). Ihmisen havaintokyvyn tutkimus on paljastanut, miten rajoittunut inhimillinen havaintojärjestelmä oikeastaan onkaan. Muun muassa esineen tai tapahtuman näkemiseen ja tunnistamiseen vaadittu aika riippuu ratkaisevasti ennako-odotuksista. Mitä todennäköisemmin odottaa jotakin asiaa tapahtuvaksi, sitä helpommin sen myös havaitsee. (Bruner 1986, 46.) Tällainen maailman hahmottamiseen liittyvä perusperiaate on havaittavissa myös *A Madness of Angels* -romaanin henkilöhahmojen keskuudessa. Esimerkiksi erään julkisella paikalla tapahtuneen maagisen taistelun seurauksia kuvataan seuraavasti:

As the lights around them popped out into nothing, the pedestrians went quickly from yelping with surprise, to getting on their mobiles and telling their friends and family in rushed, excited voices, that they'd just seen the most amazing thing. The more enterprising of them rushed to take photos with maximum exposure, or film the still-glowing lamps of Piccadilly in contrast to the dead lights of Haymarket, hoping to flog their images to the London *Evening Standard*. [...] As with the best curiosities in London, the crowd gathered in half the time it took the police to arrive, congregating to see the strange thing of the lights *not* being on, and to speculate on what it was that could have blown so many bulbs at once. (AMA, 357–358; kursivoinnit alkuperäiset.)

Ihmiset eivät olleet todistamassa fantastista taistelua itsessään, mutta sen jälkimainingit outoine valoilmioineen herättävät ihmetystä ja ihastusta. Yliluonnollisen selityksen mahdollisuus ei kuitenkaan edes juolahda ihmisten mieleen. Kyseessä on tavallaan

eräänlainen versio Occamin partaveitsi -ilmiöstä eli yksinkertaisen selityksen etsimisen luonnollisuudesta silloin, kun se on mahdollista.

Myös kognitiivisen kartoittamisen periaate jäsentää spatiaalista kokemusta väistämättä yksinkertaistaen, mitä voi pitää yhtenä syynä siihen, että kaikki henkilöahmot eivät rekisteröi fantastisia tapahtumia keskuudessaan. Spatiaalinen representaatio on yksilöllinen mentaalinen kuva, joka edustaa ja karakterisoi ympäristöä ollen samanaikaisesti sekä tämän jäljitelmä että yksinkertaistettu malli – ja siten aina jollakin tapaa vaillinaiseksi jäävä. Kognitiiviset kartat ja kartoittaminen vaihtelevatkin sen mukaan, minkä näkökulman suodattamana yksilö maailmaa tarkastelee. Kyvyn tekee universaaliksi se, että jokainen pystyy kartoittamaan reaalimaailman (ja henkilöahmojen kohdalle sovellettuna fiktiivisen todellisuuden) ympäristöään kognitiivisesti jo pelkästään hengissä selviytyäkseen. Voimakkaan subjektiivisen prosessista tekee kuitenkin se, että kyvyn käyttämisperiaate ja perimmäinen luonne vaihtelee merkittävässä määrin eri henkilöiden kesken. (Downs & Stea 1977, 6–7, 20, 84.) Griffinin teoksessa fantastisen hahmon kaupunkia kuvaavat kognitiiviset kartat vaikuttavat eroavan jyrkästi tavallisten henkilöahmojen vastaavista. Kognitiiviset kartat ovat kuitenkin yleisesti ottaen keskenään riittävän samankaltaisia, jotta ne sallivat ihmisten jakavan ja kommunikoivan ymmärtämystään spatiaalisesta ympäristöstä (mt., 107).

Välillä Griffinin romaanimaailman uskottavuus myös kärsii nimenomaan sen suhteen, miten taikuudet voivat pysyä enemmistöltä salassa: esimerkiksi se, ettei *kukaan* todellakaan havaitsisi tai edes ihmettelisi valtavaa rottien, pulujen, käärmeiden, hyönteisten ja muiden otusten armeijaa, joka johdattaa Matthewin turvaan arkkiviholliseltaan keskelle ihmisiä vilisevää Ludgate Circusta tuntuu kovin epätodennäköiseltä (AMA, 147–149). Kenties eräs räikeimmistä aiheeseen liittyvistä lipsahduksista on kuitenkin Sohossa sijaitsevaan klubiin asemoitu kohta. Klubilla järjestetään maagisen yhteisön sääntöjen mukaan laittomia fantasiaolentojen sekä fantasiaolentojen ja ihmisten välisiä kaksintaisteluita (katkelman alun ”we” on monimerkityksinen ja viittaa joko enkeleihin tai Matthewiin ja enkeleihin yhdessä):

We stood among the observers, hundreds strong, from everywhere and dressed in every way, men and women and wizards and **people who had no sense of magic at all** but could smell the hidden blood waiting to be spilt below. They roared and cheered and

screamed with delight as a lurching demon, all bound up in chains, its skin formed from the slimy fat that congealed in the sewers, its eyes burning with blue paraffin flame, lashed and lunged at a group of three men dressed in all kinds of strange armour – shields welded from broken car doors, spears made from torn aerials sharpened to a point – who with every stab got a shriek of pleasure from the crowd, while the demon dripped bleach for blood from the tears in its warping, wobbling skin. (Mt., 253–254, lihavointi ME.)

On vaikea uskoa, että maagisuus voisi pysyä salattuna tilanteessa, jossa tavalliset lontoolaiset pääsevät seuraamaan demonien ja muiden kiistattoman yliluonnollisten hirviöiden kamppailuja taisteluareenalla. Vaikka en Griffinin teosta epäonnistuneeksi kutsuisikaan, edellä esiin otettujen kaltaiset kohtaukset vaativat lukijalta ajoittaista vapaaehtoista epäuskon torjumista, joka aiheuttaa säröilyä tarinamaailmaan immersoitumisessa.

Saffelia mukaillen romaanin maailmaa voisi tietenkin lähteä tulkitsemaan siltä kantilta, että yliluonnollisuuden lopullinen paljastuminen olisi vain jo kulman takana pilkottava ajan kysymys (Saffelin terminologialla muotoillen kyseessä olisi siis tietynlainen ”*pre-breach*”-tilanne). Ajatuksen tekee kuitenkin ongelmalliseksi se, että teoksessa jatkuvasti korostetaan sekä suoraan että epäsuorasti sitä, miten yliluonnolliset hahmot itse haluavat ja yrittävät pitää maagisuuden salassa suurelta enemmistöltä. Mitään yksiselitteisesti artikuloitua ja suoranaista syytä tälle asialle ei teoksesta ole löydettävissä. Jos halutaan lähteä spekuloidaan, syy voisi esimerkiksi olla se, että suurin osa *A Madness of Angels* -maailman tavallisista ihmisistä ei olisi valmis iloisesti silmää räpäyttämättä hyväksymään fantasiaolentoja keskuudessaan, jolloin näiden esiin tuleminen voisi aiheuttaa paniikin ja massahysteriaa, kenties jopa sodan tai kampanjan yliluonnollisten olentojen eliminoimiseksi.

Osa piilotteluun liittyvästä ristiriitaisuudesta voi juontua siitäkin, että Griffinin teoksessa fiktiivistä maailmaa ei edes pyritä kuvaamaan mitenkään (näennäisen) objektiivisesti tai moniäänisen ”demokraattisesti” lukuisten tajuntojen kautta: Matthew ja enkelit eivät pääse oman maagisen hybridiolemuksensa ulkopuolelle, jolloin lukijalle välittyy ainoastaan fantastisen olennon voimakkaan subjektiivinen näkökulma maailmasta. Silloin tällöin päähenkilön kertoessa asioita kerronnan yhteyteen lisätään ”to the best of my knowledge” -tyyppisiä varauksellisuuksia (esim. mt., 208, 271, 273), minkä perusteella lukija saa sen kuvan, ettei protagonistilla todella itsekään tunne maailmaansa läpikotaisin.



Edellä esiin otetuista Mendlesohnin kategorioista immersiiivinen soveltuu parhaiten Griffinin romaanimaailman analysointiin, vaikka *A Madness of Angels* -teoksen maailmaa ei ehkä voikaan täysin rinnastaa omalakiseseen sekundaarimaailmaan, jonka ilmenemiseen Mendlesohn itse on kyseisen luokan yhdistänyt. Immersiivisessä fantasiassa lukijan tulee asettua protagonistien tajuntojen sisälle hyväksyen tekstuaalinen maailma sellaisena kuin he sen tuntevat ja tulkita maailmaa sen kautta, mitä henkilöhahmot huomaavat ja mitä he eivät huomaa (Mendlesohn 2008, 59). Täysin immersiiivisessä fantasiassa henkilöhahmot pystyvät raapaisemaan (heille todellista) teoksen fiktiivistä maailmaa pintaa syvemmältä, sillä maailma on kuvattu syvällisemmin kuin pelkkänä ”teatterilavana”. Kategoriaan kuuluvat teokset on usein sijoitettu kaupunkeihin, ja kiinnostavana yhtymäkohtana Mendlesohn lainaakin osaa luvussa 2 esiin nostamastani Cluten urbaanifantasian määritelmästä (mt., 63, 89). Toisaalta lähes kaikkia näistä Griffinin romaanin kohdalla paikkansa pitävistä immersiiivisen kategorian piirteistä voisi käyttää myös Gaimanin teoksen kuvailuun. Tosin protagonisti Richardin päin sisään ei luonnollisesti päästä kolmannen persoonan kertojasta johtuen yhtä suoraan ja samalla tavalla kuin *A Madness of Angels* -romaanin kertoja-päähenkilö Matthewin tajuntaan. Juuri ensimmäisen persoonan kerronta onkin Mendlesohnille eräs erityisen voimakkaista immersion tuottamisen välineistä (mt., 93). Immersion perimmäistä olemusta luonnehditaan romaanissa itsessäänkin:

To keep ourself [sic] busy we read books, tuning down our worries and fears into the strange, artificial reaction of feelings in the face of ink and paper, until we forgot that we were doing anything so mechanical as reading; the things we saw simply *were*, rather than being a conglomeration of syllables. Thus, drifting through the best of the three-for-two offers, we managed for a while to forget the passing of the time. (AMA, 300, kursivointi alkuperäinen.)

Immersiiivinen Mendlesohnin kategoriana on siinä mielessä ongelmallinen, että se ei vaikuttaisi sisältävän mitään kovin selvästi hahmotettavissa olevia universaaleja periaatteita, joiden mukaan yksittäisen teoksen voisi lukea siihen kuuluvaksi. Immersiivisen tarkka määrittely jää myös muihin kategorioihin verrattuna kenties liiankin yleiselle asteelle, sillä immersion voidaan luoda fiktiivisessä tekstissä eri välinein ja monella tasolla, kuten visuaalisten deskriptioiden keinoin tai spatiaalisuuden kokemuksellistamisella lukijalle (käsittelen näitä kysymyksiä seuraavassa luvussa). Oman erillisen kategorian asemassa

Mendlesohnin tutkimuksesta voi lisäksi epäsuorasti saada sellaisen ikävähkön vaikutelman, että muihin kategorioihin asetellut kaunokirjalliset teokset olisivat automaattisesti jotenkin ”vähemmän immerssiiviä”, vaikka esimerkiksi itse koen Mendlesohnin tiukasti portaali-quest-fantasiaksi rajaaman *Neverwhere*-romaanin jopa immerssiivisempänä kuin Griffinin kirjan.

#### 4. RUUMILLINEN KAUPUNKI JA TILALLISUUDEN TEMATIikka

Suuri osa kaupunkia käsittelevää postmodernia diskurssia muistuttaa sävyiltään jopa hämmästyttävissä määrin modernin aikakauden kokemusta kaupungista. Urbanin elämän keinotekoinen ja väliaikainen luonne nähdään yhä epäilyttävänä: sellaisena, joka on omiaan edistämään muun muassa moraalista epäjärjestystä. Usein tämän näkemyksen rinnalla ilmenee kuitenkin samanaikaisesti sen seikan vastentahtoinen myöntäminen, että negatiivisista piirteistään huolimatta kaupunkitila tarjoaa yksilölle myös hyvin houkuttelevia ja jännittäviä mahdollisuuksia. (Patton 1995, 112–113.)

Roland Barthes on esittänyt, että kaupungin semiotikkaa hahmottelemaan pyrkivän henkilön tulisi olla samanaikaisesti niin merkkien asiantuntija, maantieteilijä, historioitsija, ”urbanisti”, arkkitehti kuin luultavasti psykoanalyttikkokin – Barthes ei tosin pidä itseään tällaisena moniosaajana, mutta hän uskoo paradoksaalisesti juuri siitä syystä urbanin semiotiikan hahmottelemisen olevan mahdollista (Barthes 1988, 191). Esitelty lista on osin tarkoituksellisen provokatiivinen ja kysymyksiä herättävä: miksi esimerkiksi yhteiskuntatieteilijä tai kulttuuriantropologi jää vaadittujen asiantuntijuuksien ulkopuolelle? Miksi juuri psykoanalyttikko on kaupungin kontekstissa maininnan arvoinen? Kulttuurintutkija Ben Highmore on jälkimmäiseen kysymykseen liittyen spekuloinut sillä ajatuksella, että Barthesin kaupunkisemiotikassa psykoanalyysi olisi edustamassa ryhmädynamiikkaan, urbaaniin patologiaan tai kaupunkielämään liitettyihin traumaihin ja haluihin linkittyvää aspektia. Psykoanalyysin voisi myös nähdä viittaavan siihen, että kaupunki täytyy käsittää entiteettinä, joka koetaan emotionaalisesti. (Highmore 2005, xii.) Omien kohdeteosteni tapauksessa psykoanalyttista lähestymistapaa voisi soveltaa kaunokirjallisen Lontoon tiedostamattoman puolen tarkasteluun: sekä Gaimanin että Griffinin teoksissa fantastinen on yleisesti tiedostamatonta ja jotakin, jota tietyllä tasolla ei edes haluta tunnustaa olemassa olevaksi. Samoin kaiken taustalla pahaenteisestikin häilyvän Lontoon perimmäinen olemus jää hämärän peittoon, vaikka kaupungin joihinkin aspekteihin päästään pureutumaan syvällisesti ja yksityiskohtaisesti. Joka tapauksessa se, että tutkijan voisi olettaa hallitsevan näin laaja-alaisia erillisiä tieteenaloja, on luonnollisesti jo lähtökohtana epärealistinen, mutta Barthesin esittämä tuo hyvin ilmi ainakin sen, miten heterogeeniset, moniulotteiset ja ristiriitaiset ainekset vaikuttavat siinä kulttuuristen, sosiaalisten ja

yhteiskunnallisten käytäntöjen kokonaisuudessa, jota kaupungiksi kutsutaan. Tämä heijastuu myös kaunokirjallisissa kaupunkiteksteissä.

Todellisten kadunnimien, rakennusten ja maamerkkien liittäminen kaunokirjalliseen tekstiin on nähty eräänä tapana asettaa henkilöhahmot ja tapahtumat tietoisesti realistiseen miljööseen (Wirth-Nesher 1996, 9–10). Lontooseen sijoitettujen fantasiamaailmojen ja -ilmiöiden ylikuonnollisuus korostuu voimakkaasti niiden toimiessa kontrastina juuri realistisesti kuvatun kaupungin keskellä. Tästä johtuen *Neverwhere*- ja *A Madness of Angels* -romaaneissa konstruoitujen kaupunkien realistiset piirteet vastaavasti suorastaan kristalloituvat deskriptioissa. Voisikin ajatella, että Gaimanin ja Griffinin teosten eräs tarkoitus on muuttaa länsimaiselle nykylukijalle hyvin tutuksi ja arkipäiväiseksi käynyt kaupunkiympäristö fiktion keinoin jälleen ihmeelliseksi paikaksi: sen sijaan, että romaaneissa tarjottaisiin kokemus eskapismista sijoittamalla fantastinen johonkin kaukaiseen maailmaan, teoksissa pyritään ehkä muuttamaan sitä tapaa, jolla tavallisen arkinen ja realistinen on mahdollista kaunokirjallisuudessa nähdä (vrt. Manlove 1999, 101–102). Yksittäisen kirjailijan taito sekoittaa henkilöhahmoja ja todellisia tapahtumapaikkoja fiktiivisiin teoksiin perustuu sekä kirjoittajan että lukijayleisön kognitiivisen kartoittamisen kyvyille. Tässä uskottavasti onnistuessaan tekstuaaliset paikat heräävät eloon, ja lukija pääsee näkemään maailman eri henkilöhahmojen näkökulman suodattamana. Inhimillinen kognitiivinen toiminta on konstruktivistinen prosessi, jossa tietynlaista tietoa ympäristöstä myös etsitään harkitusti. Spesifin ympäristön ratkaisevina koetut avainpiirteet sulautuvat osaksi yksilön tietoutta ympäristöstään. (Downs & Stea 1977, 25, 82–83.) Voi ajatella, että Gaimanin ja Griffinin romaanien maailmat rakentuvat osin lukijan omien ennalta määrättyjen kiinnostuksenkohteiden varaan. Koska tämän tutkielman kirjoittaja on kiinnostunut esimerkiksi erilaisista kaupungin ruumiillisuuden kuvauksista, on tutkimuskohteiksi valittu tekstejä, joissa nämä kuvaukset voidaan nähdä fiktiivisen maailman avainpiirteinä. Jos tutkimuskohteena olisi jokin muu aihepiiri, luultavasti teoksista nousisi vastaavasti esiin joitakin tätä tukevia piirteitä. Teosten tulkintaa osaltaan ohjaava tutkimuskysymys ja tutkimustulos kumpuavat siis aina sekä fiktiomaailman itsensä että tutkijan omien kiinnostuksenkohteiden ja taustapremissien vuorovaikutuksesta. Tämä muistuttaa kognitiivista kartan tekemistä, jossa kartta muodostetaan jo olemassa olevia sisäisiä malleja ja sen hetkistä ulkoista todellisuutta hyödyntäen.

Ryanin mukaan eräs tehokas tapa luoda paikan tuntua (*a sense of place*) fiktiomaailmaan on aitojen nimien käyttö: esimerkiksi nimi ”Teksas” vie lukijan kulttuuristen assosiaatioiden, kirjallisten mielleyhtymien, henkilökohtaisten muistojen ja ensyklopedisen tiedon maisemaimalle alueelle. Reaalitodellisilla paikannimillä on kyky ammentaa valmiiden kuvien ”mentaalista varastosta”, minkä vuoksi ne tarjoavat lukijalle lähtökohtaisesti merkitysten kyllästämiä mielikuvia ja deskriptiivisiä oikoteitä, jotka jäljittelevät visuaalisen median tilaan immersoitumisen välitöntä luonnetta. Ryan vie spekulointinsa yhä pidemmälle väittäessään, että lukijan voimakkaimmin fiktiomaailman todellisuuteen vetävät paikan nimet olisivat sellaisia, joissa lukija on henkilökohtaisesti sattunut vierailemaan. (Ryan 2001, 127–128.) On totta, että monen paikan identiteetti perustuu yleisesti tunnetuille nimille, jotka toimivat symbolisesti tietynlaisena koko paikkaa edustavana tunnuskuva (Downs & Stea 1977, 41). Lontoon kohdalla esimerkiksi Big Ben on tällainen itseään laajempaa aluetta ja kokonaisuutta voimakkaasti symboloiva maamerkki. Vastaavat symbolit tarjoavat omalla tavallaan nopean metodin partikulaarisen paikan karakterisointiin. Näin toimiakseen symbolin tulee olla välittömästi yleisesti tunnistettavissa tietyn paikan edustajaksi. Symbolilla on kuitenkin suurempi arvo ja merkitys kuin pelkkänä välittömänä paikan identiteetin tunnistamisena toimiminen. Symboli laukaisee laajemman prosessin, joka helpottaa muistamaan tietyn paikan muita luonteenomaisia piirteitä, jotka yhdessä muodostavat paikan yksilöllisen identiteetin. Symbolin avulla yksilö voi epäsuorasti täyttää mielikuvasta tai representaatiosta puuttuvat tarpeelliset yksityiskohdat. (Mt., 91–92.)

Ryanin ajatus on kuitenkin siinä mielessä ongelmallinen, että esimerkiksi monet tyystin imaginääriset, mutta uskottavalla tavalla konstruoidut fantasiamaailmat voivat imeä lukijan tekstin sisäiseen maailmaan paljon tehokkaammin kuin pelkästään se seikka, onko kaunokirjallisen tekstin tapahtumat sijoitettu reaalitodellisuudessa olemassa olevaan kaupunkiin – on siellä sitten sattunut poikkeamaan tai ei. Lisäksi jos paikannimen immersioisuus määritellään Ryanin tavalla, sillä vaikuttaisi olevan hyvin vähän yhteyttä itse teoksessa esitetyn fiktiivisen maailman kanssa, vaan tässä tapauksessa illuusio immersioista kumpuaisi pikemminkin yksilön aikaisemmista muisti- ja mielikuvista. Gaimanin ja Griffinin teosten fiktiivisten Lontoon kaupunkien tekstuaalisista kartoista löytyviä aukkoja yksittäinen lukija voi toki paikkailla tietämyksellään ja käsityksellään reaalitodellisesta Lontoosta.

Fiktiossa esitettyä kaupunkia vasten voi ajatella olevan lukijan oman henkilökohtaisen, voimakkaan subjektiivisen kognitiivisen karttakokoelman, joka pohjautuu yksilöllisesti aiempiin kokemuksiin ja tietovarastoihin. Kaupungissa käyneille, siitä kertoviin muihin teksteihin tutustuneelle tai Lontoosta kuvia, televisio-ohjelmia ja muita vastaavia nähnyt lukija voi kenties kokea saavansa elävämmän kuvan kaupungista, sillä tällainen lukija täydentää kaunokirjallista tekstuaalista representaatiota omilla aiempaan tietoon pohjautuvilla mielikuvillaan. Kognitiiviset kartat perustuvatkin harvoin suoraan ensikäden kokemukseen: ne ovat tulosta muun muassa oppilaitosten ja median tarjoamien ainesten ja tietojen suodattamisesta ja omaksumisesta (mt., 103). Mikään kartta tai mentaalinen mielikuva fiktiomaailmasta ei kuitenkaan koskaan muodostu täysin aukottomaksi ja siistiksi kokonaisuudeksi, vaan representaatioihin jää aina väistämättä myös pimeitä kohtia ja selittämättömyyksiä.

Paikan spesifiointi vaatiikin enemmän kuin pelkän identifioivan nimen: tarvitaan deskriptio paikasta. Deskriptio voi olla paikan olotilan kuvausmalli (*state description*), joka kertoo, mihin tietty paikka sijoittuu hyvin tunnetun ja yleisesti ymmärretyn koordinaattijärjestelmän perusteella. Se voi olla myös esimerkiksi prosessikuvaus (*process description*) eli ohjesarja, joka selvittää, miten tiettyyn paikkaan päästään. (Mt., 43.) Deskriptioiden on perinteisessä narratologisessa kirjallisuudentutkimuksessa nähty nojautuvan voimakkaasti visuaalisuuteen ja näköaistin varaan pohjautuviin havaintoihin, kuten Roland Barthesin toden tunnussa. Gaimanin ja Griffinin teoksista löytyykin lukuisia erittäin konventionaalisia pelkkään visuaalisuuteen perustuvia kuvauksia kaupungista ja tiloista, ja tästä runsaudesta johtuen tutkijan huomio pyrkii tavallaan ensin kiinnittymään näihin:

The marquis took in the room, eyes sliding from detail to detail. The stuffed crocodile hanging from the ceiling; the leather-bound books, an astrolabe, convex and concave mirrors, odd scientific instruments; there were maps on the walls, of lands and cities de Carabas had never heard of; a desk, covered in handwritten correspondence. The white wall behind the desk was marred by a reddish-brown stain. There was a small portrait of Door's family on the desk. (N, 89.)

Kokemus liikkeen tunnusta fiktiomaailman sisällä ei useinkaan välity lukijalle väkevimmän rajallisten visuaalisten deskriptioiden kautta edes silloin, kun nämä näkymät avautuvat

henkilöhahmolle juuri liikkeen mahdollistamina, kuten reitillään ajavan yöbussin ikkunan läpi matkustajan positioista tarkasteltuina:

Outside, the shop lights were green, yellow, orange, white, lighting up mannequins in all the latest fashions of the day, staring out contemplatively onto the quiet street below. Even the beggars were calling it a night, opening up their pieces of cardboard in front of the shop doors and stretching out their sleeping bags at the feet of the ATMs while the day's litter – takeaway boxes and McDonald's packaging, HMV bags and the plastic wrappings of newly purchased CDs, receipts and cigarette butts – billowed in the wake of the passing night bus. (AMA, 77.)

Mikäli Griffinin romaanista ei erikseen ilmenisi, että kertoja havainnoi kuvattuja asioita liikkuvasta bussista käsin sitä mukaa, kun näkymät hänen edessään vaihtuvat, tällainen visuaalisuuteen pohjautuva deskriptio olisi mahdollista esittää esimerkiksi paikoiltaan seisten. Toisin sanoen vaikka katkelmassa ollaan liikkeellä tarinamaailman sisällä, kokemus liikkeellisyydestä ei tässä tapauksessa kuitenkaan välity lukijalle. Roger Downs ja David Stean mukaan paikkoja voidaankin tutkia joko aktiivisesti tai passiivisesti. Esimerkiksi jalkaisin tai polkupyörällä liikkeellä oleva kokee maailman hyvin erilaisena kuin bussilla tai autolla matkaa taittava henkilö. Matkustamisen muoto ei ole yksinomaan tärkeää, vaan henkilön kyky kontrolloida tilojen järjestystä (*spatial sequence*) ja kokemuksensa tahtia. Paikasta saa hyvin rajoittuneen kuvan, jos halua kurkistaa kulman taakse ei jostain syystä pystytä toteuttamaan. Enemmistö tuntee osan maailmastaan aktiivisesti, osan puolestaan pelkästään passiivisesti. (Downs & Stea 1977, 77.) Edellisessä Griffinin teoksen katkelmassa tilaa havainnoidaan eittämättä passiivisesti.

*Neverwhere*- ja *A Madness of Angels* -romaaneissa hyödynnetään tilallisuuden kokemuksen rakentamisessa näköaistin ohella voimakkaasti ja kiinnostavammin myös muita aisteja, kuten tulen seuraavissa alaluvuissa osoittamaan. Kognitiivinen kartoittaminen rakentuukin joustavasti useiden aistien varaan, eikä kognitiivisen kartan tarvitse koostua pelkistä maailman visuaalisista kuvista. Esimerkiksi äänet ja tuoksut voivat olla aivan yhtä tärkeässä asemassa paikan mielikuvan rakentamisessa kuin näköaistiin perustuvat mielikuvat. (Mt., 23, 85.) Eri aistien osuus kuvausten ja merkitysten muodostumisessa liittyy elimellisesti ruumiillisuuden (*embodiment*) tematiikkaan, joka kulkeekin tässä luvussa vahvasti mukana.

Väitän, että juuri kehollisuuden ja useiden aistien varaan rakentuva kuvaus tuottaa voimakkaamman kokemuksen immersioista kuin pelkkien näköaistinvaraisten deskriptioiden esiintyminen tekstissä.

#### **4.1. Ruumiillistettu Lontoo elävänä henkilöhahmona**

Ruumiin ja kaupungin representaatioiden yhteensulattamisella ja sekoittumisella on historiansa. [...] Se, että ihmisruumis käsitetään, ei pelkästään rakennuksen, vaan kaiken rakennetun ympäristön, alkulähtökohtana on silminnähtävissä renessanssiajan kuvitetuissa kirjoissa ilmenevistä deskriptioista ja piirroksista antropomorfisoiduista kaupungeista. (Burgin 1996, 141.)

Kehollisuuteen liittyvät kysymykset ovat viime aikoina olleet vahvasti esillä kirjallisuudentutkimuksessakin, ja jo pelkästään arkipäiväinen kieli vilisee erinäisiä spatiaalisia ilmaisuja ja metaforia (vrt. Downs & Stea 1977, 87). Eräs kognitiivisen metaforateorian uusista käännteistä on ollut painottaa konventionaalisen metaforisuuden yhteyttä spatiaaliseen hahmottamiseen, joka pohjautuu ruumiillisuudelle (Fauconnier & Turnier 2002, 377, sit. Päivärinta 2010, 8). Monika Fludernikin `luonnollisessa` narratologiassa kertomus ja kokemuksellisuus liitetään puolestaan ihmisen ruumiillisuuteen: vaihtoehtoisten fiktiomaailmojen ymmärrettävyys on olennaisesti riippuvaista inhimillisistä myötäsyttyisistä kognitiivisista prosesseista. Luonnollisuus Fludernikin tarkoittamassa merkityksessä on siis sekä lähtökohtaisesti ennalta määrätty tietoisuuden ja tulkitsemisen kehys että lukijan luoma konstruktio, kaunokirjallisuuden tuottama efekti. (Fludernik 2005, 10.)

Kaupunkien esittämisellä ja kokemisella orgaanisina, ihmisruumiin kaltaisina kokonaisuuksina on historiallisesti pitkät juuret. Lontoon kontekstissa tällainen tendenssi on havaittu viktoriaanisen kauden urbaaneista kasvuprosesseista lähtien (Cohen 1997, 79). Ihmisellä onkin luontainen taipumus nähdä sekä ympäristönsä että muut elolliset olennot antropomorfisessa valossa itsensä kautta ja pitää näiden havaitsemis- ja tiedostamistapoja vastaavina inhimillisten mallien kanssa. Asian tekee ongelmalliseksi jo sekin, että edes ihmisten käsitykset maailmoistaan eivät ole keskenään identtisiä. (Downs & Stea 1977, 20.)



Ihmisruumiin ja kaupungin rinnastaminen toisiinsa on kiehtova ilmiö, sillä kahden näinkin erilaisen asian linkittämistä anatomisesti ei voi pitää itsestään selvästi luontevana. Kognitiivisessa metaforateoriassa esitetäänkin näkemys, että metafora ei yleensä perustu asioiden samankaltaisuudelle sinänsä, vaan *kokemukselle* siitä, että asioiden tai käsitteiden välillä on korrelaatioita (Lakoff & Johnson 1980, 5, 151–152). Teorian mukaan kaikki asiat ymmärretään pohjimmiltaan jotain toista asiaa apuna käyttäen (Kajannes 2000, 66), ja eri asiat yhdistyvätkin metaforassa ennen kaikkea tulkitsijan perspektiivistä käsin (Päivärinta 2010, 7).

Highmore on esittänyt, että juuri fiktiivisen tekstin kautta päästään suoraan käsiksi kaupungin ”todelliseen metaforisuuteen”. Tällä hän tarkoittaa sitä, että yksilön kokemukset reaalityodellisuuden kaupungeista ovat jo lähtökohtaisesti juurtuneet syvälle metaforisten merkitysten verkostoihin: kaupunkikokemus on erilaisten tulkintaa vaativien kuvien ja merkkien paljouden lävistämä. Käsitys urbaanista muodostuu monimutkaisesta kaupungin aineellisuuden ja symboliikan, monenkirjavien historiikkisten kerrostumien sekä kuvitelmien ja aktuaalisten kokemusten yhteen sekoittumisen vyyhdistä. Kaupungeista kertovien kaunokirjallisten teosten välityksellä lukija pääsee osalliseksi tähän *todellisena käsitettyyn ja elettyyn kokemukseen kaupungista* – joka tosin perustuu osin illusorisuuteen ja fiktiivisiin aineksiin. (Highmore 2005, 5, 25.) Lukija on myös aktiivisesti rakentamassa tätä tavallaan virtuaalistakin kokemusta omien henkilökohtaisten tulkintojensa kautta. Uskottavasti kuvattu tekstuaalinen kaupunki voidaan paradoksaalisesti kokea jopa aktuaalista esikuvaansa todellisempänä versiona, joka sekin siis koetaan jo lähtökohtaisesti symbolisesti (Downs & Stea 1977, 246).

Gaimanin ja Griffinin romaaneihin uppoutuessaan lukijalle hahmottuu kuva Lontoosta jonkinlaisen oudon orgaanisen olennon ruumiillistumana (KAUPUNKI ON RUUMIS), jolloin esimerkiksi kaupungin näkyvät osat, sen pintapuoli, rinnastuu ihoon (näin ollen teoksessa *A Madness of Angels* graffiteja voisi pitää eräänlaisina tatuointeina) ja maanalaiset viemäriverkostot suolistoon. Etenkin Gaimanin teoksessa nälkään, syömiseen ja ruoansulatuselimistöön viittaavaan kuvastoon palataankin toistuvasti. Heti teoksen

alkusivuilla kerrotaan, että kaupunki elää turisteilla (alkuperäinen *feed on* -verbi havainnollistaa asiaa konkreettisemmin; *N*, 8) ja edelleen syvemmässä merkityksessä fantasiamaailman voi ajatella suorastaan *nielaisevan* Richardin sisäänsä vastoin tämän tahtoa, jolloin Lontoosta tulee elävänä ruumiina jopa tietynlainen metaforan konkretisaatio. Seuraavassa katkelmassa vedetään (romaanissa harvinaisen) suora analogia suoliston ja sisälmysten sekä viemäriverkoston välille:

In front of them was a deep channel of brown water. Drifting on the water's surface were off-white suds of foam, used condoms, and occasional fragments of toilet paper. [...] Then Mr. Croup held his lamp up high, and he stared out at the place in which they stood. "It is saddening to reflect," said Mr. Croup, "that there are folk walking the streets above who will never know the beauty of these sewers, Mister Vandemar. These red-brick cathedrals beneath their feet."

"Craftsmanship," agreed Mr. Vandemar.

They turned their backs on the brown water and made their way back into the tunnels. "With cities, as with people, Mister Vandemar," said Mr. Croup, fastidiously, "the condition of the bowels is all-important." (Mt., 258–259.)

Joanne Gottlieb on esittänyt *The X-Files* -televisiosarjan (1993–2002) erään episodin tulkinnassaan, että juuri viemäri- ja jätevedenpuhdistusjärjestelmän nostaminen urbaaniksi paradigmaksi yhdistää kaupungin kouriintuntuvasti ihmisruumiin fyysisyyteen (Gottlieb 1999, 240; vrt. Highmore 2005, 3). Asiassa piilee myös ironiaa sivistyneen ja monimutkaisen teknologisen järjestelmän perustuessa ulosteiden käsittelyyn (Gottlieb 1999, 239). Gaimanin teoksen esimerkkikatkelmassa esiintyy samankaltaista ironisointia, kun likavettä kuljettavaa viemäriä verrataan kauniisiin, jopa pyhinä pidettyihin katedraaleihin. Toisaalta romaanissa usein etsitään ja nähdään jotakin kaunista perinteisesti rumina tai ”alhaisina” käsitetyistä asioista vailla ironian häivääkään. Niin *Neverwhere*- kuin *A Madness of Angels* -teoksen voi myös omalla tavallaan nähdä heijastelevan keskiajalta periytyvää irvokkaan anatomis-fysiologista ihmisruumiin kuvausta, jonka tarkoituksena on ollut *koko maailman ruumiillistaminen* (Riikonen 1993, 104) – tosin omissa kohdeteoksissani kyse ei ole nimenomaisesti *ihmiskehon* kuvaamisesta, vaan jonkinlaisen elollisen fantasiaolennon ruumiillistumasta.

*A Madness of Angels* -teoksen Lontoota ei esitetä Gaimanin romaaniin verrattuna yhtä törkyisen tai groteskin kuvaston avulla: kaupungista kyllä hahmottuu kuva fyysisenä kokonaisuutena, mutta painopiste on hieman erilainen. Romaanissa korostuu jatkuvasti kaupungin (sydämen) sykkivä pulssi:

In the street, with its sandwich bars, cobbler's shops and dirty news-stands, the sense of the power was different, that we swept up in our fingertips like seaside breeze tickling the palm of our hand. It gave off none the sense-numbing, consuming balm of the river, but had a lower, hotter sensation to it, through which we could feel the rumbling of trains beneath us and sense, as our legs hit their stride, the pulse of the city. We ran with the rhythm of that road, the commuter's rhythm, the pace of life you only get around railway stations; that puts the step of every mother, father and child into a regular *tum tum tum tum* leaving no room to pause and consider which way to go or how to get there, but pushes you on towards your destination with no messing or hesitation, thank you. (*AMA*, 351–352; kursivointi alkuperäinen; ks. myös esim. 78, 142, 155, 171, 180–181.)

Liikehännän ja rytmin korostaminen on eräs tapa muistuttaa lukijaa jatkuvasti siitä, että kaupunki on dynaaminen ja elävä ”olento” (*object*), jossa ilmenee myös lukuisia keskenään kilpailevia rytmejä (Highmore 2005, xii). Motoriikka, kuten esimerkiksi spatiaalisuuteen pohjautuva käyttäytyminen tai liike, on olennaisessa asemassa myös ulkoisen ympäristön linkittämisessä sisäiseen representaatioon siitä eli henkilökohtaiseen kognitiiviseen karttaan tilasta (Downs & Stea 1977, 73).

Griffinin teoksessa käytetty ruumiillinen sanasto on usein monimerkityksistä: rakennuksen rakenne vertautuu *skeleton*-sanalla sekä luurankoon että talon runkoon (*AMA*, 450) ja liikenne rinnastuu kaksoismerkityksisellä *artery*-sanalla niin valtimeen kuin valtaväyläänkin (mt., 200). Tällaista sanastoa ei voi kuitenkaan siinä mielessä pitää omaperäisenä urbaanina kuvastona, että kyseinen antropomorfisuudesta muistuttava kaupunkikuvaustapa on yleinen kaunokirjallisuuden ulkopuolellakin. *A Madness of Angels* -romaanin tapauksessa antropomorfisen sijaan onkin ehkä luontevampaa käyttää termiä ”orgaaninen”, sillä Lontoo ei elollisuudestaan ja ruumiillisuudestaan huolimatta näyttäytyä nimellisesti ihmismäisenä.

Griffinin teoksessa omaperäisempänä urbaanina kuvastona voi pitää muun muassa sitä, että kadut ja tiet voivat nukkua, ja rakennukset voivat piileskellä (*lurk*) romaanimaailman

henkilöhahmojen tavoin (mt., 28, 35, 150, 264). Lisäksi Lontoolla on Gaimanin teoksen kanssa yhteneväisesti voimaa paitsi metaforisesti myös hyvin konkreettisella tavalla nielaista henkilöahmo sisäänsä ja sulauttaa tämä osaksi itseään:

For a moment, I considered diving into that sense, just like so many sorcerers had before me, letting go of their own skins and their own feelings and immersing themselves in the city. Wherever I'd gone, I had been told that it was the most dangerous thing of all for two sorcerers to fight in the very centre of a city, at its heart, where it was so easy to forget why you were there, and just sink yourself into the endless magic available in that place. You'd think you were using the magic to your own ends, until you were found days, sometimes months, later, wandering through the city's streets with the absolute certainty that you were the 91 bus to Crouch End. There was nowhere better in the city to become lost.

*Come be we and be free!*

We jerked our eyes open but didn't move; our thoughts were still tangled in the swirling of dirty newspapers caught in the wake of a passing lorry; in the almost inaudible ticking of the traffic lights; in the slamming of shutters over the supermarket windows of the...

*Come be me!*

So easy to become lost...

...just sink into the city... (Mt., 353; kursivoinnit alkuperäisiä; ks. myös esim. 395.)

Kaupunki tuntuu jollakin tapaa jopa käyttävän henkilöahmoja, jos ei nyt suoranaisesti hyväkseen, niin ainakin omiin mysteeriksi jääviin tarkoitusperiinsä – jotka saattavat olla pahansuopia tai sitten vain käsittämättömiä. Teoksen loppusivuilla ilmaistaankin: ”a recognition that in the eyes of the city, we were nothing,” (mt., 439), mikä tuntuisi viittaavan siihen, ettei Lontoon perimmäinen olemus ole ainakaan mitään sellaista, jota voitaisiin pitää inhimillisenä.

Edellisestä Griffinin romaanitekstin suorasta sisennetystä lainauksesta kursivoidut lauseet ovat osa enkelihahmojen usein toistamaa, hieman eri sanoin varioitua laulua, joka tässä alkaa soida Matthewin tajunnassa. Ennen ensimmäistä kursivoitua kohtaa kerronta on ollut ensimmäisen persoonan kertojan välittämää, mutta sen jälkeen narratiivi muuttuu me-muotoiseksi. On epäselvää, onko tämä ”me-kertoja” enkelten ja Matthewin yhteensulautuma vai enkelit pelkästään. Jos kyse on jälkimmäisestä tapauksesta, voidaan ajatella, että Matthewin persoonallisuus kytkeytyy kokonaan pois päältä enkelten tajunnan ottaessa

dominantin roolin. Tulkintaa tukisi se, että Matthew kertoo teoksessa useampaan otteeseen, ettei hän aina tiedä, mitä enkelit ovat tehneet hänen kehoaan välikappaleena käyttäen (esim. mt., 246–247, 263). Lisäksi kerronnassa käytetään silloin tällöin hivenen erikoiselta, jopa kömpelöltä kuulostavia ”jalkani kuljettivat minut ulos huoneesta” -tyyppisiä ilmauksia (esim. mt., 6) sen sijaan, että sanottaisiin yksinkertaisesti ja luontevammin ”kävelin ulos huoneesta” – tämä voisi viitata juuri siihen, että Matthew ei tällaisella hetkellä tietoisesti itse ohjaa kehoaan tekemään eri asioita, vaan enkelihahmot kontrolloivat ja liikuttavat hänen kehoaan. Toisaalta juuri Matthew vaikuttaa kuitenkin viime kädessä olevan dominantti persoona, joka monesti suoraan kontrolloi enkelten toimintaa esimerkiksi käskiessään näitä hiljentymään ja enkelten noudattaessa käskyä (esim. mt., 86–87). Välillä Matthew kuitenkin antaa enkelten ottaa vallan tilanteessa, jossa siitä on hyötyä, kuten taistelukentällä. Toisaalta enkelit kuitenkin tuntuvat joskus ottavan tämän vallan myös oma-aloitteisesti ja ihan itse esimerkiksi Matthewin väsyessä kesken uhkaavan taistelutilanteen (mt., 25). Päähenkilön ja enkelihahmojen tajunnan suhde on siis vähintäänkin kompleksinen ja monitulkintainen. Edellä siteeratussa esimerkkitarkkelmassa olisi vieläpä hyvin houkuttelevaa tulkita, että *Lontoo itse* artikuloisi kursiivilauseet ja houkuttelisi päähenkilöä uppoamaan syövereihinsä. Tietyllä tasolla tämä on mahdollistakin, sillä enkelit ovat alun perin syntyneet kaupunkia asuttavien henkilöiden ”ylijäämäenergiasta” ja täten *kaupungin elämästä itsestään*.

Kun Gaimanin *Neverwhere*-romaanissa kerrotaan kaupungin historiasta ja kasvusta, teoksessa käytetään ilmauksia, jotka muistuttavat henkilöhahmojen välisiä fyysisiä interaktioita: organismin lailla jatkuvasti laajeneva Lontoo *tapasi* Royal City of Westminsterin, *kosketti* Southwarkin kaupunkia ja *kohtasi* Whitechapelin ja Shepherd’s Bushin kaltaisia pieniä kyliä ja paikkakuntia, jotka se lopulta absorboi itseensä (N, 9). Monitulkintaiset lauseet, kuten ”it was a city in which the very old and the awkwardly new jostled each other, not uncomfortably, but without respect” (mt., 8) toimivat samanaikaisesti sekä Lontoota fyysistävinä että inhimillistävinä. Lukija voi tulkita mihinkään selkeään substantiiviin sitouttamattomien toisiaan töniskelevien ”hyvin vanhan” ja ”kiusallisen uuden” viittaavan esimerkiksi niin kaupunkia asuttaviin ihmisiin kuin rakennuksiin ja arkkitehtuuriinkin – tai kaikkiin edellä mainittuihin.

Gaimanin romaanissa omana Lontoon ruumiillistamisen (ja kerronnallistamisen) muotona voidaan myös pitää tarinamaailmassa esiintyviä henkilöihahmoja, jotka on nimetty kaupungin todellisten paikkojen mukaan, kuten Old Bailey, Hammersmith ja enkeli Islington. *Neverwheren* alussa (s. 8) kerrotaan, että kaupunginosilla on omat erilliset identiteettinsä: tämän valossa voisi tulkita, että edellä mainitut henkilöihahmot olisivat paikkojen eläviä, lihallistuneita versioita, eräänlaisia personifikaatioita. Gaimanin romaanille tyypillinen piirre onkin se, että useat paikat ovat saaneet fantastisessa Lontoossa kirjaimellisen merkityksen tai olemuksen. Esimerkiksi Hammersmith on valtavalla vasaralla esineitä takova seppä ja Black Friarsin metroaseman lähellä sijaitsee tummaihoisten munkkien veljeskunta. Nämä Lontooseen nimillään viittaavat hahmot eivät kuitenkaan ole palautettavissa pelkästään personifikaatioiden asemaan: lukijan kaupunkiin assosiativisesti yhdistämät henkilöihahmot toimivat metonyymisesti muistuttajina Lontoon jatkuvasta läsnäolosta ja vaikutuksesta tarinamaailmassa silloinkin, kun tekstissä ei ole kysymys varsinaisesta kaupunkikuvauksesta. Lontolaisen paikannimen jakava henkilöihahmo on fiktiivisessä maailmassa siis sekä oma fyysinen yksilönsä että koko kaupungin orgaanisuudesta ja ruumiillisuudesta metonyymisesti muistuttava hahmo.

Griffinin teoksessa esiintyy lihaa ja verta olevia, mutta samanaikaisesti kiistämättömän myyttisiä ja fantastisia hahmoja – eräänlaisia kaupunkilegendoja –, kuten Beggar King ja Bag Lady. Toisin kuin Gaimanin romaanissa, jossa henkilöihahmojen tarkka alkuperä jätetään spekuloinnin varaan, Griffinin teoksessa urbaanilegendahahmojen synty pyritään ainakin jollakin tasolla selittämään (katkelman viimeisestä lauseesta huolimatta Bag Lady on *A Madness of Angels* -maailmassa todellinen fantastinen henkilöihahmo):

There is a story of the Bag Lady.

She isn't simply a bag lady – a lady who carries plastic bags full of the strangest scrounged items she can get her hands on – she is *The Bag Lady*, the queen of all those who scuttle in the night, gibbering to themselves, and the voices only they can hear. She is the mistress of the mad old women in their slippers who ride the buses from terminal to terminal, she is the patron of the scrapyard girls who play with the rats, she is the lady of all dirty puddles. She has been in the city since the first old woman left alone in the dark decided to tell the dark why she was crying, and she is, of course, myth, and no one believes a word of it, including me. (*AMA*, 146; kursivointi alkuperäinen.)

Tämän kaltaisten hahmojen voi tulkita syntyneen kaupungista itsestään, ja ne kertovat omalta osaltaan edelleen siitä, että Lontoo vaikuttaa fiktiivisessä maailmassa kaiken taustalla. Sekä Gaimanin että Griffinin fiktioiden tekstuaalisessa maailmassa monikerroksinen ja -aspektuaalinen Lontoo onkin hahmotettavissa paitsi hyvin konkreettisenä historiallisena kaupunkina myös fantastisena ja syvästi metaforisena orgaanisena entiteettinä. Kuvaustapa on rinnastettavissa Michael Sindingin tutkimaan ilmiöön (*storyworld metaphors*), jossa metaforasta on tullut kokonaisen tarinamaailman rakenteen taustalla vaikuttava, tietyllä tavalla kertojan ja henkilöhahmojen diskursseista irrallinen, itsenäinen ohjaava voima (Sinding 2011, 241).

#### **4.2. Perspektiivejä kaupunkiin: näkökulma maan tasalta korkeuksiin**

Metaforat eivät ole pelkästään kielellisiä, sanoissa esiintyviä ilmiöitä: jo yksilön ajattelua ja toimintaa ohjaava käsitejärjestelmä (*conceptual system*) on luonteeltaan läpeensä metaforinen, vaikka tätä ei välttämättä arkielämässä tiedosteta. Suuntiin liittyvät spatiaaliset metaforat juontuvat ihmisruumiista itsestään, ja siitä, miten kehot toimivat fyysisessä ympäristössä. (Lakoff & Johnson 1980, 3, 14.) Yksinkertaiset perusmetaforat ovat juurtuneet niin syväälle, että niiden vakiinnuttamien käsitysten muuttaminen on vaikeaa (Laitinen 2000, 94). Eräs tällainen konventionaalistunut metaforapari on HYVÄ ON YLHÄÄLLÄ, PAHA ON ALHAALLA (Lakoff & Johnson 1980, 16). Edellä on jo käsitelty kaupungin maanalaisia tiloja, joten tässä alaluvussa keskitytään Lontoon maanpäälliseen tasoon sekä ylhäältä alaspäin suuntautuvaan katseeseen.

Flanöörillä (*flâneur*) tarkoitetaan tietynlaista modernia kuljeskelijaa, ajankuluttajaa ja kaupunkiympäristön tarkkailijaa, ja hahmon ilmestyminen ja kehitys on konventionaalisesti yhdistetty 1800-luvulla kasvaneisiin eurooppalaisiin suurkaupunkiympäristöihin. Termin teki yleisesti tunnetuksi runoilija Charles Baudelaire, mistä johtuen flanööri liitetään tavanomaisesti erityisesti Pariisin kontekstiin. Tyypillisesti maskuliinisena käsitetty flanööri käyttää aikaansa katselemalla urbaania speaktaakkelia marginaalisesta asemasta ja ulkopuolisena: hän vaikuttaa vapaalta ja irralliselta observoijalta, joka hipaisee kaupungin

pintakerrosta maistellen kaikkia tämän tarjoamia ajanvietteitä uteliaisuudella ja hartaudella. Hahmon marginaalisuus Baudelairen merkityksessä tarkoitti sitä, että tämä asettui prostituoitujen ja alkoholistien kaltaisten ihmisryhmien puolelle, joiden usein nähdään kuuluvan sivistyneen yhteiskunnan ulkolaitamille – ellei jopa täysin ulkopuolisiksi. (Wilson 1995, 61–62, 64–65, 73.) Flaneeraus salli paradoksaalisesti sellaisen katsojuuden (*spectatorship*) muodon, joka oli samanaikaisesti kaupungin ihmisjoukkojen rytmeistä irrallinen että niihin syvälle uppoutunut (Highmore 2005, 40).

Vaikka monia Gaimanin *Neverwhere*-romaanin henkilöihahmoista voi pitää marginaalisina, heidän joukostaan ei löydy flanööriin vertautuvaa hahmoa, joka kuljeskeli päämäärättömästi Lontoon kaduilla satunnaisesti vastaan tulevista urbaaneista asioista nautiskellen. Teoksessa liikekannalla olo palvelee aina jotakin tarkoitusperää, se ei koskaan ole *tarkoitus itsessään*. Sen sijaan *A Madness of Angels* -teoksessa enkelit on mahdollista tulkita eräänlaisena postmodernina flanöörihahmon heijastumana. Heti romaanin alussa ne ilmaisevat tilanteeseen nähden suorastaan absurdia ja järjetöntä halua lähteä seikkailemaan kaupungissa (Matthew on vasta äskettäin palannut elävien kirjoihin, hän ja enkelit ovat hetki sitten olleet hengenvaarassa, ja heidän pitäisi alkaa selvittää, mistä kaikessa oikein on kyse):

Fed and finally shod, the question arose of what I should do next. We desperately wanted to go walking, to explore the city and find what two years had done to it, see how it was different in daylight, eat the food, drink the drink, revel in every street and sight like a tourist, seeing it all for the first time outside the hazy mess of my memories. But our feet were in pain and our safety was uncertain, our clothes stank of litter and urban rain, stained a thin beige-brown. Besides, I had a long list of questions that needed to be asked, and until I knew the answers, I felt that I would not be safe. (*AMA*, 28–29.)

Tässäkin tilanteessa juuri Matthew näyttäytyy sinä persoonana, jolla on viimeinen sana ja päätävävalta sen suhteen, mitä tehdään – ei enkelihahmot. Flanööri-motiivi esiintyy ja toteutuu varsinaisena flaneeruksena myöhemmin useaan otteeseen (esim. mt., 166, 243), joista kenties ”flanöörimäisin” usean sivun mittainen katkelma (mt., 153–155) olisi tässä yhteydessä liian pitkä lainattavaksi suoraan: kohtauksessa vaellellaan päämäärättömästi ikään kuin virran viemänä kaupungissa ja pysähdytään matkan varrella aina siellä, mikä kulloinkin sattuu herättämään enkelten ja Matthewin kiinnostuksen. Kohteina ovat muun muassa



elokuvateatteri, koulupihan leikkikenttä ja Chinatown. Vaikka siis olisi niin, ettei reaali maailman flanööriä koskaan todella olisi ollut olemassakaan, vaan kyse olisi ollut pelkästään uuden metropolin monissa herättämästä innostuksen, pitkävetisyyden ja kauhun tunteiden erityisen sekoituksen koetusta ruumiillistumasta (Wilson 1995, 74), ainakin Griffinin urbaanifantasiassa hahmon voi nähdä vaikuttavan yhä voimallisena.

Perinteinen käsitys kaupungeista ruumiin kaltaisina on yhdistetty ylhäältäpäin nähtyyn kaupunkiin: urbaanin ympäristön havainnointi valtimoista ja suonista koostuvana kokonaisuutena vaatii perspektiivin, joka on etäännytetty tiheään asutetuilta kaduilta (Highmore 2005, 4). *A Madness of Angels* -romaanissa Lontoosta löytyy jotakin orgaanista muistuttavaa myös tällä traditionaalisella tavalla tarkasteltuna:

I rode up to the 24th floor. The lift was clear glass, on the outer wall of the building, so I could see the city drop away beneath me. [...] I was astounded by the beauty of its multi-coloured spectrum: not just the sodium orange of the suburban sprawl, but the white interiors of office blocks, green traffic lights, red aircraft beacons on the taller towers, purple floodlights washing over high walls, pooling beams of silver on enclosed courtyards, shimmering blues on fountains, or in the doors of clubs, the moving snakes of traffic, defined only by headlights, brakes, or indicators flashing on and off like an endless slithering column of eyes, and the reflected pinkish glare across the ceiling of the sky, except for where an aircraft's guiding lights sent out a cone of brightness, through the black scudding clouds heavy with rain as the wind carried them towards the sea. (AMA, 101.)

Liikenne kuvataan liikkuvina käärmeinä ja kulkuvälineiden valot päättymättömänä kiemurtelevien silmien jonona. Tällainen kaupungin hahmotustapa ei olisi maankamaralle sijoitetusta positiosta käsin mahdollinen. Maininta vaaleanpunertavasta valon heijastumasta taivaankatolla lisää koko ympäristön elollisuuden vaikutelmaa, sillä *glare* voidaan käsittää myös katselun merkityksessä: ehkäpä jokin entiteetti konkreettisesti tuijottelee alapuolellaan aukeavaa maailmaa?

Näköala ylhäältä päin edellyttää tavanomaisesti joko eräänlaista lintuperspektiiviä, kaupunkisuunnittelijan näkökulmaa tai ”*god’s-eye-view*”-mentaliteettia: tässä näkemyksessä paradoksaalisesti *omasta* ruumiista irrottautuminen ja vapautuminen mahdollistaisivat

kaupungin hahmottamisen ruumiillisena (Highmore 2005, 4–5). Romaanissa *A Madness of Angels* ruumiista irtautuminen on jopa mahdollista: fantastisena hahmona Matthew voi päästää mielensä vaeltelemaan kehonsa ulkopuolella. Hän pystyy projisoimaan mielensä erilaisten eläinten tajuntoihin ja näin näkemään Lontoon hetkellisesti esimerkiksi kyyhkysen silmin. Teoksessa korostetaan usein, että juuri puluilla on (visuaalisuuden kannalta) paras kokonaiskuva kaupungista, sillä lentäessään ne näkevät asioita eniten (esim. *AMA*, 63–64). Esimerkkinä toimii seuraava katkelma:

Though the pigeons' thoughts were too fleeting to give me anything really coherent, I lingered in their minds, drifting with them over the rooftops, until a tingling on the edge of my own senses warned me that my own body was starting to get pins and needles. London from above only emphasised how dense, furious and busy it was; with the height of the houses obscuring the streets, all you could see was building on building, stretching as far as the pigeon's sight could perceive, way beyond Alexandra Palace on its hilltop to the north, and then beyond that by quite a way, and south as far as the Downs, whose slopes were obscured by sprawling suburbs. At ground level, it was hard to remember that only a few metres away was another street running parallel, and another and another, each filled with as many people as those you could see. Doubtless they had the same sense of significance as I felt when I went about my day, all of them walking at the Londoner's brisk speed to their own Very Important Meeting Thank You. It was only the pigeons overhead who understood the scale of the city. (Mt., 308–309, ks. myös 129.)

Labyrinttimaisen Lontoon mittakaavan hahmottaminen on mahdollista ainoastaan ilmaperspektiivistä käsin. Toisaalta sieltäkään ei näe aivan kaikkea kerralla, sillä maanalaisten tilojen ja rakennusten sisäpuolten kaltaiset asiat jäävät ylhäältä päin tarkasteltuna pimentoon. Toisin sanoen *A Madness of Angels* -romaanin fiktiivisessä maailmassakaan kenenkään ei ole missään vaiheessa mahdollista käsittää kaupunkia täydellisesti kokonaisuutena: näköaistiin perustuvat havainnot jäävät kuitenkin aina jollain tapaa vaillinaisiksi.

Ruumiista irtautumisen sijaan *Neverwhere*-teoksessa tyydytään tavanomaisemmin näköalaan korkeiden rakennusten katoilta:

It was early evening, and the cloudless sky was transmuting from royal blue to a deep violet, with a smudge of fire orange and lime green over Paddington, four miles to the west, where, from Old Bailey's perspective anyway, the sun had recently set.

*Skies*, thought Old Bailey, in a satisfied sort of a way. Never a two of them alike. Not by day nor by night, neither. He was a bit of a connoisseur of skies, was Old Bailey, and this was a good 'un. The old man had pitched his tent for the night on a roof opposite St. Paul's Cathedral, in the center of the City of London.

He was fond of St. Paul's, and it, at least, had changed little in the last three hundred years. It had been built in white Portland stone, which had, before it was even completed, begun to turn black from the soot and the filth in the smoky London air and now, following the cleaning of London in the 1970s, was more or less white again: but it was still St. Paul's. He was not sure that the same could be said for the rest of the City of London: he peered over the roof, stared away from his beloved sky, down to the sodium-lit pavement below. [...]

Old Bailey remembered when people had actually *lived* here in the City, not just worked; when they had lived and lusted and laughed, built ramshackle houses one leaning against the next, each house filled with noisy people. Why, the noise and the mess and the stinks and the songs from the alley across the way (then known, at least colloquially, as Shitten Alley) had been legendary in their time, but no one lived in the City now. It was a cold and cheerless place of offices, of people who worked in the day and went home to somewhere else at night. It was not a place for living anymore. He even missed the stinks. (N, 165–166; kursivoinnit alkuperäisiä.)

Tällaiset pitkät ja yksityiskohtaiset paikan ja ympäristön kuvaukset, jotka eivät sinänsä kuljeta juonta eteenpäin, ovat erittäin tyypillisiä molemmissa kohdeteoksissani. Yllä olevassa katkelmassa Lontoo ei hahmotu lukijalle ruumiin kaltaisena, mutta tarinamaailmaan luodaan syvyyttä henkilöhahmon muistelmilla kaukaisista, nyt jo ohimenneistä ajoista. Lontoon historiallisuuden esiintuominen toimii eräänä keinona vahvistaa immersiota, sillä juuri fiktiivisen maailman lukuisat yksityiskohdat (jotka tässä sekoittuvat myös reaali maailman kaupungin yksityiskohtiin) kannustavat lukijaa luomaan yhä tarkemman ja moniulotteisemman yksilöllisen kuvansa tarinamaailmasta.

Pikkutarkkoihin deskriptioihin pyrkimisen tendenssistä huolimatta Gaimanin ja Griffinin teoksissa esiintyy myös sellaisia paikkoja, joiden suora kuvaaminen osoittautuu syystä tai toisesta vaikeaksi:

Willesden, to most of the population of London, is a place that you pass through on your way to somewhere better. It is a composite, an area whose character is defined by the places around it – by the leafy streets of Hampstead to the east, by the broad avenues of Maida Vale to the South, by the squat, semi-detached homes of Wembley to the north, and by that strange, indefinable area sprawling out, along streets with still-young trees that aspire one day to be great oaks, from the boundary on Willesden's western edge where city becomes suburb, and stays that way for nearly fifteen miles beyond. London,

indeed, can be defined as one big suburb spread around a relatively small core, and at Willesden, every aspect of this suburbia seemed to combine into a mishmash of scrapyards, railway junctions, neat terraced homes, semi-detached bungalows, tall terraced houses, giant supermarkets, strange ethnic greengrocers, synagogues, mosques and Hindu temples galore, all pressed together like they didn't quite know how they'd got there in the first place. (AMA, 80.)

Willesdenin aluetta karakterisoidaan epäsuorasti sitä ympäröivien muiden alueiden kautta. Sillä itsellään ei näytä olevan minkäänlaista omaa identiteettiä, vaan se esitetään lähestulkoon sotkuisena yhdistelmänä yleisiä suurkaupungin esikaupunkialueen geneerisiä piirteitä. Paikan jäsentymätön luonteenlaatu korostuu kertojan mainitessa, että nämä samalle alueelle ahtautuneet kaupungin laitama-alueiden tunnusmerkit eivät oikein vaikuta olevan itsekään selvillä siitä, miten ne ovat alueelle alun perin päätyneet. Griffinin romaanissa esiintyy tällaisia kuvauksia, joissa jonkin tietyn paikan välille vedetään erottava viiva muihin kaupungin alueisiin nähden, mutta tällä erottamisella ei kuitenkaan silti sinänsä kerrota paljon paikasta itsestään – ainoastaan siitä, että tämä paikka on *erilainen* suhteessa johonkin toiseen paikkaan.

Gaimanin ja Griffinin romaanimaailmoissa käsitys kaupungista ruumiina ei synny voimakkaimmin aikaisemmin esiin nostettujen kaltaisista katsauksista ”ylhäältä alaspäin”, toisin kuin traditionaalisesti on kaupunkien kohdalla ajateltu (vrt. Highmore 2005, 4). Päinvastoin pikemminkin juuri maanalaisten viemäriverkostojen sekä metaforisten ja kaupunkia eri tasoilla fyysistävien ilmausten kaltaiset asiat luovat tuntua kehollisuudesta. *Neverwhere*- ja *A Madness of Angels* -teosten ylhäältä alaspäin katsovissa kaupunkikuvauskohtauksissa on kuitenkin jotakin hyvin samankaltaista kuin Michel de Certeauin luonnehdinnassa World Trade Centerin huipulta avautuvan näköalan kokemisesta:

World Trade Centerin huipulle nouseminen tarkoittaa kaupungin otteesta irrottautumista. Tuntemattoman lain mukaan suuntaansa muuttavat ja takaisin palaavat kadut eivät enää pitele kehoa syleilyssään; eikä tätä riivaa [...] lukuisten vastakohtien vyöryntä ja New Yorkin liikenteen hermostuneisuus. [...] [Kuin] Näiden vesien yläpuolella lentävä Ikaros, hän voi jättää huomioimatta Daedaluksen laitteet vilkkaissa ja loppumattomissa labyrinteissa kaukana alapuolellaan. Hänen korkea positionsa muuttaa hänet voyeristiksi. Se asettaa hänet etäälle. [...] Se sallii [...] ylhäältä alaspäin suuntautuvan tarkastelun jumalan lailla. [...] halu olla näkökulma, eikä mitään muuta. (de Certeau 1984, 92.)

Katkelmassa kuvataan oman kehon vapautuminen kaupungin otteesta ja ”syleilystä” (alkuperäistekstissä *clasp*): kyse on siis samantyyllisen kaupunkia ruumiillistavan kuvaston käytöstä kuin kaunokirjallisissa kohdeteoksissakin. Oma kehollisuus halutaan kuitenkin hävittää ja omaksua sen tilalle pelkkä aineettoman jumaluuden visuaalinen näkökulma. Griffinin teoksen edellä mainitussa esimerkkitatkelmassa tällaisessa jollain tapaa jopa onnistutaan, mutta ruumiillisuudestaan päähenkilöä muistuttaa silti pistelevä tunne kehossa liian pitkällisen paikoillaan istumisen seurauksena. Lisäksi samaisen romaanin kontekstissa voi kyseenalaistaa sen, onko ylipäätään mahdollista päästä eroon kaupungin otteesta edes korkealla tämän yläpuolella, sillä teoksessa vihjataan, että jokin olento (mahdollisesti Lontoo itse) tarkkailee ja on läsnä myös fiktiivisen maailman ylimmissä kerroksissa.

### 4.3. Lukijan kokemus tilallisuudesta

Vaikka kaupungin käsittämällä ja esittämällä ruumiillisten analogioiden ja termien kautta on pitkät historialliset juurensa, toisin on asianlaita, kun tarkastellaan yksilön ruumiillisuuden suhdetta tilallisuuden kokemuksen syntyyn. Henri Lefebvre on huomionnut tämän ruumiin sivuuttamisen tendenssin klassikotutkimuksessaan *The Production of Space* (1998 [1974], 162):

Ruumis on jätetty ottamatta huomioon. Kun ‘Ego’ saapuu tuntemattomaan maahan tai kaupunkiin, hän kokee sen jokaisella ruumiinosallaan – haju- ja makuaistiensa sekä jalkojensa kautta (edellyttäen ettei hän rajoita kokemusta pysyttelemällä autossaan). Hän kuulee hälinää ja äänten laadun; hänen silmiään pommittavat uudet elämykset. Sillä tila aistitaan, eletään ja tuotetaan ruumiin avulla.

Lefebvre puhuu tässä yhteydessä reaali maailman tilan kokemisesta, mutta ajatusta voi soveltaa myös fiktiivisiin teksteihin etenkin sen aikaisemmin esiin nostamani ajatuksen kautta, että lukijan kokemus tekstuaaliseen maailmaan immersoimisesta on sitä voimakkaampaa, mitä useampien aistien kautta maailmaa kuvataan. Kaunokirjallista tilaa ei abstraktiona luonnollisesti voida mitenkään ”mitata”, mutta se voidaan silti kokea (Wilson 2005, 215). Maurice Merleau-Pontyn havainnon fenomenologiassa on käsite lihallinen mieli, jolla tarkoitetaan sitä, että inhimillinen kognitiivinen toiminta, kuten havainnot ja

kielenkäyttö, ovat kehon kautta suodattuneita (Dufva 2000, 38). Kaunokirjallisuuden fiktiiviseen maailmaan sovellettuna tämän kehon kautta suodattamisen voisi nähdä tapahtuvan lukijan virtuaalinen ruumis -käsitteen (Caracciolo 2011; Ryan 2001) avulla.

Marco Caracciolon mukaan virtuaalinen ruumis on lukijan todellisen fyysisen kehon vastine, jonka tämä lähettää fiktiivisiin maailmoihin rekonstruoidakseen fiktiivistä tilaa. Virtuaaliruumiin fiktionalistumisella (*fictionalization*) hän tarkoittaa ruumiin aktuaalistumista (*actualization*) fiktiivisen maailman sisällä. Kerronnalliset tekstit suorastaan kutsuvat virtuaalikehon astumaan maailmojensa sisään osaksi näiden yhteisrakentamisprosessia. (Caracciolo 2011, 117–118.) Vastaavia ajatuksia on tuotu esiin jo aiemminkin. Käsitellessään fantasiafiktion henkilöahmoja John H. Timmerman on huomioinut:

Tarinassa he voivat olla kuka tahansa meistä – ja juuri tämä on huomionarvoinen asia. Meitä ei pyydetä pysymään ulkopuolella ja arvioimaan tarinaa ulkopuolisen näkökulmasta; **meidät kutsutaan astumaan tarinan sisälle, jotta siitä tulee meidän tarinamme.** Näin ollen pidämme henkilöahmoja kaltaisinaamme. (Timmerman 1983, 29; lihavointi ME.)

Timmermanin esittämä ei ole ehkä siinä mielessä kaikkein onnistunein, että sen voi ajatella pitävän paikkansa lähes minkä tahansa fiktion lajin kohdalla. Tärkeä huomio tarinan sisäpuolelle astumisesta resonoi kuitenkin oleellisella tavalla virtuaaliruumiin käsitteen kanssa. Kendal Walton on argumentoinut analyttisemmin ja siksi uskottavammin samasta aiheesta: ”sen sijaan, että oletettaisiin *Anna Kareninan* lukijoiden tarkastelevan fiktiivistä maailmaa jostakin tämän ulkopuolisesta etuoikeutetusta asemasta käsin, [...] lukijat sijoittuvat fiktiivisen maailman *sisäpuolelle*, joka pelin keston ajan omaksutaan todellisena” (Pavel 1986, 55; kursivoinnit alkuperäisiä). Waltonin mukaan fiktiivisten henkilöahmojen kohtalo koskettaa lukijoita, sillä tarinamaailmaan uppoutuessaan lukija osallistuu fiktiivisiin tapahtumiin projisoimalla sinne fiktiivisen egon, joka osallistuu imaginäärisiin kohtauksiin tietynlaisena ulkojäsenenä (mt., 85). Jopa Tolkienin aiemmissa luvuissa käsitelystä esseestä on löydettävissä viittaus lukijan (virtuaali)ruumiillisuuteen:

”Satumaan draama” [...] voi kuitenkin luoda niin realistista ja välitöntä fantasiaa, että se ylittää kaikkien inhimillisten mekanismien rajat. Kun näin tapahtuu, sen vaikutus (ihmiseen) menee sekundaarisen uskon yli. Satumaan draamassa läsnäoleva on itse tai kuvittelee olevansa **ruumiillisesti sisällä toisessa maailmassa**. [...] Toisen maailman *suoran* kokemisen taikajuoma on liian voimakasta, ja siksi siihen uskotaan primaarisesti, vaikka tapahtumat olisivat kuinka ihmeellisiä. (Tolkien 2002, 71–72; kursivointi alkuperäinen; lihavointi ME.)

Tolkien vertaa kokemusta uneksimiseen, jossa nähdään jonkun toisen punomaa unta (mt., 72). Tietoisuus tästä illusorisuudesta kuitenkin unohtuu, mikäli teksti onnistuu immersoimaan lukijan tarinamaailmaansa. Lukijan omasta primaarisesta (reaalitodellisesta) maailmasta on lukiessa mahdollista siirtyä mentaalisesti sekundaariseen fiktiomaailmaan, joka ollessaan riittävän taidokkaasti konstruoitu tuntuu todelta – tässä tullaan hyvin lähelle Caracciolon virtuaaliruumis-käsitettä.

Yksittäinen teksti voi siis ohjata lukijaa ankkuroimaan virtuaalisen ruumiinsa joko jonkin henkilöhahmon kehoon tai virtuaaliruumis voidaan myös ohjata seuraamaan romaanihenkilöitä näiden kehojen ulkopuolelta. Tällä lukijan vastineella on pääsy fiktiomaailman henkilöhahmojen keskuuteen eräänlaisena näkymättömänä tarinaan osaa ottavana ja sen intiimisti sisältä käsin kokevana hahmona. Virtuaaliruumis voi myös kuulua samanaikaisesti sekä kertojalle että lukijalle (Ryan 2001, 132). On kenties hyvä korostaa sitä, että tarkasti ottaen virtuaalinen ruumis ei ole löydettävissä kaunokirjallisesta tekstistä sinänsä, vaan siitä tajunnansisäisestä kokemusmaailmasta, jonka lukija lukuprosessin aikana rakentaa mielessään interaktiivisesti tekstin fiktiivisen maailman tarjoaman aineksen pohjalta. Alla olevia *Neverwhere*- ja *A Madness of Angels* -romaanin esimerkkikatkelmia analysoidessani puhun kuitenkin hieman yksinkertaistaen lukijan vastineesta tekstin sisällä, jotta asioiden selittäminen olisi sujuvampaa.

Virtuaalikeho sijoittuu siis Hermanin merkityksessä tarinamaailmaan, mentaaliseen konstruktio malliin, johon lukija tekee deiktisen siirtymän kertomusta ymmärtääkseen (Herman 2004, 5, 14, 271). Deiksis on perinteisesti kieliopillinen termi, jolla viitataan ilmauksen spatiotemporaaliseen kontekstiin: virkkeessä voidaan käyttää deiktisesti esimerkiksi erilaisia ajan ilmauksia. Hermanilla ”deiktinen” ylittää kuitenkin pelkän kieliopillisen merkityksen, sillä hän puhuu nimenomaan lukijan tekemästä siirtymästä

tekstuaalisen maailman sisään: kyse ei ole pelkästä kielellisestä tasosta, vaan tietyssä mielessä myös kognitiivisesta ja mentaalisesti kokemuksellisesta tasosta. Itse käytän tässä tutkielmassa deiktisen siirtymän käsitettä juuri Hermanin tarkoittamassa merkityksessä, sillä koen sen mielenkiintoisempaan kuin esimerkiksi pelkkien yksittäisten lokatiivisten sanojen jäljittämisen kohdeteoksistani.

Virtuaaliruumis ei ole yhteen positioon jumiutunut, vaan se on konstruktiona dynaaminen ja jatkuvassa liikkeessä. Vaikka tämä lukijan vastine olisikin alun perin asemoitu tietyn henkilöahmon kehon sisälle, sen on täysin mahdollista astua tämän hahmon ulkopuolelle tai vaikkapa siirtyä täysin eri hahmon sisään. Liike ei kuitenkaan ole mielivaltaista, vaan se on riippuvainen kertojasta sekä siitä, miten tekstin maailma on rakentunut. Erwin M. Segal on esittänyt, että konstruoidessaan fiktiivistä narratiivia teosten tekijät ja lukijat siirtävät deiktisen keskuksensa tosielämän tilanteestaan omaksi ”avatarikseen” (*image*) tarinamaailman sisäisiin asemiin. Kyseinen paikka simuloidaan mentaalisesti kognitiivisena rakenteena, joka sisältää elementtejä fiktiivisen maailman partikulaarisesta ajasta ja paikasta, joskus jopa henkilöahmon sisäisestä subjektiivisesta tilasta. (Mt., 15.) Gaimanin romaaniteksti kannustaa lukijaa usein identifioitumaan päähenkilö Richardin näkökulmaan, ja häntä voikin pitää lukijaa edustavana avatarina fiktiivisessä maailmassa. Kolmannen persoonan kertojan välityksellä etenevässä *Neverwhere*-teoksessa, jossa kerronta hyppii jatkuvasti eri tapahtumien ja paikkojen välillä seuraten henkilöahmoja omilla tahoillaan, eritasoiset deiktiset siirtymät ovat hyvin yleisiä, ja ne luovat kokemusta fiktiomaailman tilallisuudesta. Esimerkkinä näkökulman muuttumisesta toimii katkelma, joka alkaa Richardin neuvotellessa Doorin puolesta Carabasin markiisin kanssa siitä, mitä tämän apu tulisi maksamaan Doorille:

”She [Door] said to tell you that she wants you to accompany her home – wherever that is – and to fix her up with a bodyguard.”

Even when the marquis was at rest, his eyes never ceased moving. Up, down, around, as if he were looking for something, thinking about something. Adding, subtracting, evaluating. Richard wondered whether the man was quite sane. “And she’s offering me?”

“Well. Nothing.”

The marquis blew on his fingernails and polished them on the lapel of his remarkable coat. Then he turned away. “She’s offering *me*. Nothing.” He sounded offended.



Richard scrambled back up to his feet. “Well, she didn’t say anything about money. She just said she was going to have to owe you a favor.”

**The eyes flashed.** “Exactly what kind of favor?”

“A really big one,” said Richard. “She said she was going to have to owe you a really big favor.”

De Carabas **grinned to himself**, a hungry panther sighting a lost peasant child. Then he turned on Richard. (*N*, 46, kursivointi alkuperäinen, lihavointi ME.)

Kohtaus alkaa Richardin ja markiisin ollessa kasvokkain, ja lukija seuraa markiisin eleitä Richardin näkökulmasta ja kehosta käsin. Kun markiisi kääntää selkensä Richardille, tämä ei enää näe hänen kasvojaan ja ilmeitään. Virtuaaliruumiillinen deiktinen siirtymä tapahtuu Richardin kehon ulkopuolelle siinä vaiheessa, kun lukija havaitsee (ikään kuin kertojan kanssa samalta tasolta) asioita, joita Richard ei voi omasta positioistaan käsin havaita: tekstinäytteestä lihavoidut markiisin silmien välähdyksen ja itseksensä hymyilyn – tai pikemminkin ”itseksensä” hymyilyn, sillä lukijan näkymätön virtuaalinen vastine on tilanteessa kuitenkin läsnä ja tarkkailee hahmoa.

*A Madness of Angels* -romaanissa lukijan virtuaalikeho on protagonistin minä- ja mekerronnasta johtuen lähes täysin ankkuroitunut Matthewin näkökulmaan. Lukija havainnoi asioita tarinamaailman sisällä ainoastaan päähenkilön positioista käsin, kuten seuraavassa episodissa:

I heard a gunshot – it wasn’t as I had expected, not a ringing blast in the dark, but a snap, more like the bursting of an air rifle than an explosion of chemicals – but whatever it was, I heard a shout in the gloom that could well have been Blackjack’s voice, and for a moment thought about going back for him, pulling up all the glass pieces on the floor and throwing them down the tunnel in a wave, like a swarm of angry flies; but by now I was at the staircase at the other end and clawing my way up into the open where I could see, stand my ground, fight with the more effective tools and...

”Hey, sorcerer?”

The voice came from the pavement above the mouth of the subway stairwell, out of my line of sight. (*AMA*, 170–171.)

Lukijan kokemus on sidoksissa Matthewin kehoon ja aistihavaintoihin, joten koska päähenkilö ei näe omasta asemastaan, kuka häntä maanalaiseen tunneliin viettävältä kulkuväylältä kutsuu, myöskään lukijan ei ole mahdollista tietää asiaa. Pimeään tunneliin sijoittuvassa kohtauksessa päähenkilön kuuloaistin hyödyntämisen ja kuvauksen merkitys korostuu muun muassa henkilöhahmon arvioidessa etäisyyksiä asioiden välillä – vaarallisesta tilanteesta yritetään pyrkiä kauemmas. Mainittujen lasinkappaleiden Matthew tietää olevan lattialla (vaikka ei niitä näekään), koska hän itse rikkoi tunnelin katossa olevien lamppujen polttimot hetkeä aikaisemmin.

Lukija pääsee Matthewin ruumiin ulkopuolelle oikeastaan vain silloin, kun päähenkilö siirtää tajuntansa toisen hahmon, tässä tapauksessa jälleen kerran kyyhkysen, mielen sisään:

I watched it through the eyes of a pigeon circling overhead, [...].

San sat at his own table, flanked by two bodyguards, and politely, as always, talked to those who came to see him, and was reasonable and calm with them all. He was also shrewd; and as the evening wore on, his eyes would dart more and more to my pigeons circling above his table until at last, at 11.30 p.m., as the gossip was hotting up and the champagne was flowing yet more freely, he looked up, straight at the creatures in whose brains I was nestled, and raised one hand, as if in invitation, or as a toast. Then he leant over to one of his bodyguards, who nodded and left.

I withdrew my mind from the pigeons' and abandoned the bench on the street corner where I had been sitting while my mind drifted in their thoughts. (Mt., 129.)

Tällaisissa tapauksissa ei kuitenkaan ehkä voida puhua varsinaisesti virtuaalikehollisesta liikkeestä, sillä kyseessä on pikemminkin toisen olennon näköaistin hetkellinen ”lainaaminen” – lukijan virtuaaliruumis itsessään on edelleen ankkuroituneena samalle tasolle Matthewin kehon kanssa. Toisin kuin Griffinin romaanissa *Neverwhere*-teoksessa lukijan tekstuaalinen vastine pääsee seurailemaan henkilöhahmojen touhuja myös sivullisena (eli ei ankkuroituneena kenenkään hahmon kehoon) pysyen silti fiktiivisen maailman sisällä:

The marquis de Carabas was running through the underways as if all the hounds of Hell had his scent and were on his trail. He was splashing through six gray inches of the Tyburn, the hangman's river, kept safe in the darkness in a brick sewer beneath Park Lane on its way south to Buckingham Palace. He had been running for seventeen minutes.

Thirty feet below Marble Arch, he paused. The sewer divided into two branches. The marquis de Carabas ran down the left-hand branch.

Several minutes later, Mr. Vandemar walked through the sewer. And when he reached the junction he, too, paused for a few moments, sniffing the air. And then he, too, walked down the left-hand branch. (*N*, 211–212.)

Lukijan virtuaalisen manifestaation voi ajatella seuraavan näkymättömänä de Carabasin matkantekoa, kunnes tullaan kohtaan, jossa viemäri haarautuu kahtaalle. Markkiisin valitessa vasemmanpuoleisen reitin, virtuaaliruumis jää jälkeen eikä pääse enää seuraamaan henkilöahmoa (kerronnallisen näkökulman muutoksen vuoksi). Tällainen liikkeen jälkeen seuraava pysähtynyt asetelma luo sekin omanlaisensa elämyksen kehollisuuden ja liikkeen kokemuksesta fiktiomaailman sisällä. Immersiivinen efekti ei kärsi, vaan jopa voimistuu sen puhtaasti typografisen seikan johdosta, että seuraava lause alkaa uudessa kappaleessa eri riviltä. Voisi teoretisoida, että tähän vaikuttaa osaltaan se, että jo lukemiseen itseensä liittyy (tavanomaisesti lukuhetkellä tiedostamaton) aktiivinen liiketilanne: silmien liike lukuprosessin aikana. Teksti kannustaa lukijaa jo muodollaankin pitämään pienen tauon uuden kappaleen alkaessa, jolloin myös silmien liike pysähtyy hetkeksi. Kognitiotieteiden mukaan lukijat joka tapauksessa visualisoivat fiktiivisiä tilanteita samoja kuin tosielämää koskevia kognitiivisia malleja ja mentaalisia prosesseja hyödyntämällä (Fludernik 2005, 312).

Anežka Kuzmíková on esittänyt aivojen kuvantamiseen perustuvien kognitiivisten empiiristen tutkimusten pohjalta, että kaunokirjallinen representaatio liikkuvasta kehosta saa lukijan kokemaan olevansa voimakkaammin osallisena tarinamaailmassa kuin staattisten objektien kuvaamiseen rajoittunut deskriptio: lukijan luoma mentaalinen simulaatio liikkuvasta ruumiista synnyttää vaikutelman fyysisestä yhteydestä tekstuaaliseen spatiaaliseen ympäristöön (Ryan 2010, 487). Vaikka ajatus ei tunnukaan suoranaisen virheelliseltä, yhdyn Ryanin näkemykseen siitä, että tällaisia kognitiotieteiden tutkimustuloksia ei voi suoraviivaisesti ja täysin ongelmattomasti soveltaa kirjallisuudentutkimukseen (mt., 489). Esimerkiksi se, että on pystytty todistamaan samojen tiettyjen aivoalueiden aktivoituminen sekä henkilön lukiessa henkilöahmojen olinpaikkoja koskevista muutoksista että nähdessä kuvia maisemista (mt., 470), ei vielä kerro kaunokirjallisen teoksen merkityksestä mitään. Ehkä Kuzmíkován argumenttia voisi kuitenkin yrittää syventää spekuloiden sillä ajatuksella, että lukijan kognitiivinen simulaatio nimenomaan *omasta* (liikkuvasta

virtuaali)kehostaan tarinamaailman keskellä aiheuttaa syvällisen ja omakohtaisen kokemuksen osallistumisesta fiktiomaailman tapahtumiin. Tämä on kuitenkin spekulatiivista pohdintaa ja analysointia, kuten kaunokirjallisen taiteen tutkimus yleisesti ottaen on perusluonteeltaan. Kaunokirjallisuuden inspiroiman mielen sisäisen kokemusmaailman tutkimisen haasteellisuutta lisää sekin, että kokemuksen pukeminen sanoiksi häivyttää jo heti osan kokemuksen luonteesta – ja paradoksaalisesti on toisaalta elimellisesti mukana tämän kokemuksen rakentamisessa. Lisäksi ajatellessa ja esimerkiksi kognitiivisen kartan muodostamishetkellä on mahdotonta olla koko ajan tietoinen siitä, milloin on kyse kuvallisesta ja milloin sanallisesta sisällöstä, ja usein nämä sisällöt ovat samanaikaisia, päällekkäisiä ja toisiinsa sekoittuneita. Kognitiivisessa kartoittamisessa sanat ja kuvat ovatkin keskenään komplementaarisessa suhteessa, ja niitä voidaan käyttää vapaasti toisiaan korvaamassa (Downs & Stea 1977, 85).

Gaimanin teoksessa lukijan tauottelu erilaisten liike- ja pysähtymiseffektien välillä korostaa vaikutelmaa maailman syvyydestä. Liike-efekteille rakentuva spatiotemporaalinen kaupunkikuvaus johtaa myös väistämättä tarinamaailman omakohtaiseen kognitiiviseen kartoittamiseen. Edellisessä esimerkkitarkastelussa kartoittaminen perustuu nimenomaan tekstuaaliseen arkkitektoniikkaan, jolloin kokemus liikkeestä vaikuttaisi pohjimmiltaan olevan enemmän riippuvainen tarinamaailman kaupungin rakenteesta kuin siellä juoksijasta itsestään. Luottamalla ratkaisevasti deiktisen siirtymän ja projektiivisten tapahtumapaikkojen rakentamisen mekanismeihin kertomus aikaansaa kognitiivisen kartoittamisprosessin, joka asettaa referentit spatiotemporaaliseen positioon tarinamaailmassa (Herman 2004, 297). Carabasin markiisin kulku noudattelee myös yleisiä reitin löytämisen prosessin (*wayfinding*) peräkkäisiä ja toisiinsa liittyviä askeleita: 1) orientaatiota, 2) reitin valintaa, 3) oikealla reitillä pysymistä sekä 4) päämäärän löytämistä (Downs & Stea 1977, 124). Prosessi muistuttaa elimellisesti juonellista quest-rakennetta itseään, jossa on jokin päämäärä, jota kohti lähdetään kulkemaan ja joka pyritään tavoittamaan (klassikkoesimerkkinä toimisi Graalin malja). Fantasiafiktioissa päämäärän saavuttamisen eteen nousee tyypillisesti esteitä, jotka hidastavat tavoitteen ratkaisemista sekä koettelevat henkilöhahmojen luonteenlaatua: oikealla reitillä pysymisen voisi siis tulkita joko kirjaimellisesti tai vertauskuvallisemmin.

Tilaa siis hahmotetaan kohdeteoksissani usein muillakin keinoilla kuin pelkkään näköaistiin perustuvien havaintojen kautta. Gaimanin romaanista löytyy kohta, jossa käsitys ja kokemus tilasta muodostetaan makuaistia lukuun ottamatta kaikkia aisteja käyttämällä:

For a moment, upon waking, he had no idea at all who he was. It was a tremendously liberating feeling, as if he were free to be whatever he wanted to be: he could be anyone at all – able to try on any identity; he could be a man or a woman, a rat or a bird, a monster or a god. And then someone made a rustling noise, and he woke up the rest of the way, and in waking he found that he was Richard Mayhew, whoever that was, whatever that meant. He was Richard Mayhew, and he did not know where he was.

There was crisp linen pressed against his face. [...]

Someone was nearby. Richard could hear breathing, and the hesitant rustling noises of a person in the same room he was in, trying to be discreet. [...] Far away – rooms and rooms away – people were singing. The song was so distant and quiet he knew he would lose it if he opened his eyes: a deep, melodious chanting...

He opened his eyes. The room was small, and dimly lit. He was on a low bed, and the rustling sound he had heard was made by a cowed figure in a black robe, with his back to Richard. (N, 335–336.)

Katkelma alkaa vielä unen ja heräämisen rajamailla olevan Richardin tajunnan kuvauksella. Hän havahtuu kahisevaan ääneen, mutta *ei* vielä silloin avaa silmiään. Seuraava aistihavainto liittyy samanaikaisesti sekä tunto- että hajuaistiin (kasvoja vasten painuneet raikkaat liinavaatteet), sitten siirrytään taas äänimaailman ilmiöihin. Vasta tämän jälkeen Richard avaa silmänsä ja näkee olevansa pienessä, hämärästi valaistussa huoneessa. Kohtauksessa lukijan virtuaalinen ruumis on konkreettisesti ankkuroitunut Richardin kehon sisälle, jonka aistien kautta lukija hahmottaa tilaa: lukija kokee asiat samalta tasolta kuin henkilöahmo ja tämän näkökulman kautta. Fiktiivisen hahmon mentaliteettiin siirtynyt lukijan deiktinen keskus (tai eri terminologialla hänen nahkoihinsa siirtynyt virtuaalikeho) mahdollistaa sen, että lukija ottaa epäsuorasti osaa henkilöahmon kokemusmaailmaan (Fludernik 2005, 374). Tällainen katkelma aiheuttaa väkevämmän kokemuksen immersioista kuin pelkkä visuaalisuuteen nojaava irrallisten objektien havainnointi tai listaaminen. Tämän tyyppinen kuvaus on mielestäni myös huomattavasti mielenkiintoisempaa kuin suppean konventionaalisesti käsitetyt näköaistiin pohjautuvat deskriptiot.

Omien kohdeteosteni tapauksessa kolmannen persoonan kertojaa hyödyntävä *Neverwhere*-romaaniteksti vaikuttaa tarjoavan enemmän variaatioita lukijan virtuaalikehollisiin kokemuksiin kuin Griffinin *A Madness of Angels*, jossa näkökulma on tiukasti sidoksissa päähenkilö-kertojaansa. Rajallisen kaunokirjallisen tutkimusmateriaalini pohjalta ei kuitenkaan luonnollisesti voi vetää sellaista johtopäätöstä, että kolmannen persoonan kertojan välittämät kaunokirjalliset teokset tarjoaisivat aina enemmän tällaisia kokemuksia. Griffiniin verrattuna Gaimanin romaanimaailma tuntuu kuitenkin kenties siksi moniulotteisemmalta, ettei se ole pelkästään yhden henkilöhahmon välittämä voimakkaan subjektiivinen versio tekstuaalisesta maailmasta: Griffinin romaanissa Lontoo on ensisijaisesti juuri Matthew Swiftin Lontoo, joka todennäköisesti avautuisi olemukseltaan hyvin toisenlaisena, jos joku toinen kyseisen romaanin henkilöhahmo pääsisi esittämään siitä oman näkemyksensä. Gaimanin Lontoo kuvataan sen sijaan jo lähtökohtaisesti useiden eri henkilöhahmojen näkökulmista.

## 5. LOPUKSI

Tutkielmassani lähdin kartoittamaan sellaista fantasiafiktion alagenreä, jota ei vielä ole liiemmälti akateemisissa piireissä tutkittu. Urbaanifantasia oli luonnollinen valinta, sillä siinä yhdistyy kaksi omaa kiinnostuksenkohdettani: nykypäiväiseen ympäristöön sijoitettu fantasiafiktio ja fiktiivinen kaupunkikuvaus. Lontoo kaupunkina on aina kiehtonut minua, joten päädyin ottamaan kaunokirjalliseksi kohdeteoksikseni kaksi kyseiseen kaupunkiin sijoittuvaa romaania. Tarkoitukseni on ollut tarkastella, millä tavoilla nämä teokset, Neil Gaimanin *Neverwhere* ja Kate Griffinin *A Madness of Angels*, eroavat ja toisaalta muistuttavat toisiaan Lontoon kuvauksissaan. Pyrkimyksenä on ollut pikemminkin tutkia paria teosta kattavasti muutamien itseäni kiinnostavien tutkimuskysymysten kannalta sen sijaan, että olisin valinnut liudan fiktiivisiä kohdeteoksia, joita en pystyisi kuin raapaisemaan pinnalta. Kaunokirjallisen tutkimusmateriaalin rajallisuudesta johtuen en pääasiallisesti ole kokenut mielekkääksi tehdä koko alagenreä koskevia laajamittaisia johtopäätöksiä: jos kohdeteokseni olisivat toiset, myös tutkimustulokseni esimerkiksi tekstuaalisten maailmojen rakentumisen suhteen saattaisivat näyttää hyvinkin erilaisilta. Tutkimusta olisi mahdollista myöhemmin juuri tältä osin laajentaa eli ottaa suurempi määrä urbaanifantasiateoksia tarkastelun alaiseksi ja tutkia esimerkiksi sitä, miten eri tavoilla fiktiiviset maailmat yhden ja saman alagenren sisällä voivatkaan rakentua. Koska oman tutkimukseni painopiste on ollut juuri Lontoon kontekstiin sidotuissa kaunokirjallisissa teksteissä, aiheetta olisi kiinnostavaa vertailla myös eri kaupunkeihin sijoitettujen urbaanifantasioiden välillä. Toisin sanoen, muodostuuko lukijalle Gaimanin ja Griffinin teosten tapaan kuva kaupungista kehollisena hirviönä nimenomaan siksi, että kuvattu kaupunki on Lontoo, vai tapahtuuko näin esimerkiksi myös New Yorkiin sijoitettujen kaupunkifantasiafiktioiden kohdalla? Mikäli tutkimusta haluaisi lähteä laajentamaan edelleen nimenomaan Lontoon tekstuaalisten kuvausten kontekstissa, hedelmällinen tutkimusaihe voisi olla urbaanifantasian ja erilaisten kaupungista kertovien klassikkotekstien (kuten William Blaken, Bram Stokerin ja Sir Arthur Conan Doylen teokset) intertekstuaalinen vertailu keskenään, sillä ainakin Charles Dickensin tuotannon vaikutus on havaittavissa voimallisena yhä nykypäivän Lontoon fiktiivisissä kuvauksissa. Samoin jatkotutkimukseen voisi eräänä komponenttina ottaa mukaan ajan ja paikkojen välisen suhteen analysoimisen.

Johdannon jälkeisessä luvussa 2 lähdin liikkeelle fantasiafiktion tutkimukselle erittäin tyypillisestä aiheesta, fantasian määrittelystä. Koska fantasia on aina tietyllä tapaa mielletty voimakkaan generiseksi kirjallisuudenlajiksi (niin hyvässä kuin pahassa), genren määrittely on tutkimuksen kontekstissa mielestäni edelleen paikallaan. Olen pyrkinyt nostamaan esiin etenkin sellaisten fantasiatutkijoiden näkemyksiä, jotka tuntuivat joko jollakin merkittävällä tavalla resonoivan kaunokirjallisten kohdeteosteni kanssa tai sitten mahdollistavan fantasiatutkimuksen kritiikin *Neverwhere*- ja *A Madness of Angels* -fiktioiden kautta. Joitakin arvostettuja ja nimekkäitä tutkijoita ei ole tähän tutkielmaan sisällytetty – esimerkiksi Brian Attebery jää vain maininnan tasolle. Tarkastellessani J.R.R. Tolkienin esseessään käsittelemää vapaaehtoista epäuskon torjuntaa en myöskään nähnyt välttämättömäksi uppoutua syvemmin siihen seikkaan, että käsite periytyy alun perin Samuel Taylor Coleridgen kirjoituksista.

Tolkienin esseestä löytyi kenties hivenen yllättävästi yhtymäkohta lukijan virtuaaliruumiin käsitteeseen. Tzvetan Todorovin fantasiakäsityksen epäröinnin käsitettä pystyisi taas yhä soveltamaan tiettyyn pisteeseen asti Gaimanin teoksen kohdalla. Rosemary Jacksonin hahmottelemaa fantasiafiktioiden subversiivisyyttä löytyy molemmista kaunokirjallisista kohdeteoksistani, joissa realistinen ja fantastinen kuvaus sekoittuvat toisiinsa jännitteisellä tavalla. Maria Nikolajevan tutkimus ei puolestaan osoittautunut fantaseemien jäljittämisen kannalta kovin mielekkääksi omien tutkimuskysymysten puitteissa, mutta hänen erilaiset fantasiafiktiomaailmatyypinsä tarjosivat aineksia Griffinin ja Gaimanin romaanimailmojen analysoimiseen luvussa 3. Kirjallisuudentutkimukselle tyypilliseen tapaan mikään näistä teorioista ei vaikuttaisi pätevän täydellisesti tai aukottomasti omien kaunokirjallisten tutkimuskohteideni kohdalla. Eri tutkijoiden näkemykset genrestä antavat kuitenkin hyvän yleiskuvan siitä, miten moninaisia asioita voidaan tarkoittaa puhuttaessa fantasiasta. Lisäksi mielestäni on tärkeää testata eri teorioiden toimivuutta (tai toimimattomuutta) nimenomaan suhteessa kaunokirjallisuuteen, jotta erilaiset teoriat eivät jäisi ainoastaan kommentoimaan ja kritisoimaan toisiaan ottamatta sen suuremmin huomioon, että teorioita soveltamalla ja näiden avulla voisi myös löytää jotakin oleellista ja mahdollisesti uutta sanottavaa kirjallisuudentutkimuksen varsinaisesta kohteesta eli fiktiivisistä teoksista itsestään.



Fantasian yleisen määrittelyn jälkeen pureuduin spesifimmin urbaanifantasian yksityiskohtaiseen määrittelyyn. Koin tämän olevan tutkimuksessani tärkeää, sillä alagenren piirteitä ei ole vielä akateemisen tutkimuksen kontekstissa kattavasti eritelty. Kuten kävi ilmi, tämänkin termin kohdalla esitetään toisistaan poikkeavia mielipiteitä siitä, mitä kaupunkifantasia oikeastaan on. Alagenren nykyinen häilyvyys ja lähentyminen paranormaalien romanssin kanssa ovat omiaan sekoittamaan terminologiaa entisestään. Omat kohdeteokseni noudattelevat pääpiirteissään John Cluten klassista prototyypimäistä määritelmää, mutta esimerkiksi Julie Saffelin tutkimien romaanien kohdalla asia vaikuttaisi olevan hyvin toisella tolalla, vaikka kyse on samaan alagenreen kuuluvista teoksista. Mielestäni nimenomaan kaupunkikuvauksen ja -tematiikan tulisi olla ensisijaisen oleellisessa asemassa määriteltäessä jokin yksittäinen fantasiateos urbaanifantasiaksi.

Alagenren analysoinnissa esiin nousi myös kaupunkifantasiassa havaittavissa oleva tietynlainen tietoisien pesäeron tekeminen klassisen tolkienilaiseen tapahtumaympäristöön ja siitä kumpuavaan kuvastoon. Tästä huolimatta väittäisin Tolkienin perinnön fantasiamaailman kuvauksen suhteen vaikuttavan yhä edelleen joissain uudemmissakin alagenreissä, kuten juuri urbaanifantasiassa ja uuskuumassa. Vaikutus ilmenee fiktiomaailman detaljien rikkautena sekä paikoin jopa pakkomielleisen pikkutarkkana ympäristön kuvauksena. Samoin Peter S. Beaglen ironisesti luonnehtimat urbaanifantasiasta puuttuvat ”vanhanaikaiset” piirteet, kuten oluen siemilu tavernoissa vaikuttaa kaupunkifantasiassa ainoastaan hieman muuttaneen muotoaan: tavernat toki ovat vaihtuneet modernimpiin versioihin eli erilaisiin baareihin ja klubeihin, mutta pohjimmiltaan kyse on aivan samasta asiasta eri tavoin puettuna. Samoin hevoset ovat vaihtuneet autoiksi ja muiksi vastaaviksi kulkuvälineiksi ja eeppejä mittapuita lähestyviä katastrofeja on yhä näköpiirissä. Näitä katastrofeja ratkotaan Gaimanin ja Griffinin teoksissa fantasialle erittäin tyypilliseen tapaan juonellista quest-rakennetta noudatellen. Vääjäämättömistä ja osin hyvin viihdyttävistäkin geneerisistä piirteistä huolimatta romaaneista löytyy myös innovatiivisia ja tuoreita aineksia etenkin koko fiktiivisen maailman ruumiillistamisen pyrkimyksen osalta sekä kaupungin tuomisessa voimakkaasti tarinankerrontaa muokkaavaksi ja ohjaavaksi komponentiksi. Kaikista yksityiskohtaisista kuvauksista huolimatta Lontoon perimmäinen olemus jää sekä *Neverwhere*- että *A Madness of Angels* -teoksessa kiehtovan häiritsevällä tavalla käsittämättömäksi ja tavallaan jopa pahaenteiseksi. Lontoosta ei voikaan puhua tyhjentävästi minään siistinä kokonaisuutena, sillä mitään ”kaikkeuden” yhteen niputtavaa ja sisältävää kokonaisuutta ei onnistuta

hahmottelemaan. Romaanien fiktiivinen Lontoo on pikemminkin kokoelma useita monimutkaisia kokonaisuuksia (Lontoo ihmisten rakentamana konkreettisena kaupunkina, ruumiillisena ja fyysisenä fantasiahirviönä, metaforisena entiteettinä ja niin edelleen), jotka risteävät ja limittyvät keskenään kompleksisesti ja komplementaarisesti.

Luvussa 3 siirryin erittelemään sitä, miten Gaimanin ja Griffinin fiktiiviset maailmat ovat rakentuneet etenkin fantastisen ja ei-fantastisen osa-alueen jännitteisen suhteen kannalta. Molemmissa teoksissa ilmenee edelleen tietynlainen matalasta fantasiasta muistuttava kaksijakoisuus, mutta jako ei ole mitenkään siististi tai ongelmattomasti hahmoteltavissa. Fantastisen ja ei-fantastisen välinen raja vaikuttaakin tässä alagenressä huomattavan joustavalta ja monitulkintaiselta. Saffelin tutkimustuloksista poiketen mielestäni ei siis ole mitenkään perusteltua yleistää, että *kaikki* urbaanifantasian alagenreen kuuluvat teokset noudattelisivat ”adaptiivista” maailmamallia, jossa ihmishenkilöhahmot ja yliluonnolliset olennot elävät keskenään täysin tietoisina toisistaan ja jossa fantastinen on yleisesti hyväksytty, ongelmia aiheuttamaton normi. Nikolajevan maailmatyypeistä omiin kohdeteoksiini pystyy parhaiten soveltamaan avoimen sekundaarimaailman kategoriaa, mutta tämäkin malli jättäisi tavallaan huomioimatta romaanimaailmojen monivivahteisuuden ja -ulotteisuuden. Gaimanin romaanimaailmaa tutkiessani tulin (Farah Mendlesohnista poiketen) siihen tulokseen, että yliluonnollinen on teoksessa perusluonteeltaan vuotavaa. Griffinin teoksessa maailma itsessään vaikuttaa ensin läpeensä fantastiselta, koska sitä kuvataan ainoastaan yliluonnollisen hahmon värittämästä subjektiivisesta näkökulmasta käsin. Kaksijakoisuus ilmenee kuitenkin siinä, että fantastinen pyritään pitämään salassa ja naamioimaan ihmisten enemmistöltä, joka näin ollen on tietämätön yliluonnollisista asioista keskuudessaan. Griffinin romaanikärsii myös paikoin uskottavuusongelmista juuri tämän salailun onnistumisen suhteen, mistä johtuen lukijan immersio teokseen välillä säröilee. Kenties fantastisuuden naamioinnin lopullista onnistumista tai epäonnistumista valotettaisiin enemmän muissa Matthew Swift -sarjan romaaneissa eli asia vaatisi laajempaa lisätutkimusta.

Luvussa 4 siirryin tutkimaan kohderomaanieni kuvauksia kaupungista sekä sitä, miten kokemus tilallisuudesta välittyy lukijalle. Painopiste oli erityisesti erilaisten ruumiillisuuden ilmentymien jäljittämässä kognitiivisen metaforateorian avulla sekä jo edellisen luvun tapaan kognitiivisen kartoittamisen käsitteen soveltamisessa fiktiivisten henkilöihahmojen

kokemukseen omasta ympäristöstään. Ruumiillisuus linkittyy perustavanlaatuisesti ja elimellisesti *Neverwhere*- ja *A Madness of Angels* -teosten fiktiivisiin maailmoihin, sillä niissä Lontoo on (muiden ominaisuuksiensa ohella) elävän henkilöhahmon kaltainen ja koko tarinamaailman taustalla vaikuttava orgaaninen ja fantastinen entiteetti. Analysoin kaupungista muodostuvaa kuvaa niin fiktiomaailmojen maanalaisten, maanpäällisten kuin ylhäältä alaspäin suuntautuvien kuvausten kautta. Traditionaalisemmista kaupunkikuvauksista poiketen Gaimanin ja Griffinin teoksista hahmottuva kuva ruumiillisesta ja fysikaalisesta tarinamaailmaympäristöstä ei muodostu elinvoimaisimmin ylhäältä alaspäin suuntautuvan katseen ansiosta, vaan maanalaisten tilojen kuvauksista sekä Lontoon hirviömäisen henkilöhahmoja konkreettisesti nielaisevan fantastisen olemuksen johdosta.

Reaalitodellisuudessakin olemassa olevan kaupungin valitsemisella tapahtumaympäristöksi lukija asetetaan romaaneissa jatkuvasti kaupungin referentiaalisen ja ei-referentiaalisen tulkinnan ristipaineeseen. Tavallaan lukijan oma jo aiemmin muodostunut kognitiivinen kartta Lontoosta pyrkii helposti vaikuttamaan tekstuaalisten kaupunkien tulkintaan – mutta jos tätä karttaa yrittää ongelmattomasti soveltaa fiktiomaailmaan, huomaa sen toimimattomuuden Gaimanin teoksen päähenkilön tapaan. Toisaalta jossain tilanteissa fiktiivisen tekstin ulkopuolisista lähteistä muodostunut kartta toimii myös romaanimaailmassa, kuten Tower-organisaation päämajan sijoittumisessa Lontooseen. Tähän kirjailija on todennäköisesti juuri pyrkinytkin vedoten yleisesti tunnettuun kaupungin arkkitehtuuriin ja maantieteeseen. Kognitiiviset kartat ovatkin keskenään riittävän samankaltaisia, jotta ne sallivat ihmisten jakavan ja kommunikoivan ymmärtämystään spatiaalisesta ympäristöstä – tässä tapauksessa fiktion muodossa, joka resonoi reaalitodellisuuden kanssa. Pelkkä vertailu tekstissä esitetyn reaalitodellisuuden representaation ja tekstin ulkopuolisen todellisuuden välillä ei kuitenkaan ole mielekästä kirjallisuudentutkimuksen kannalta jo senkään seikan takia, että jokaisella yksilöllä on oma subjektiivinen *versionsa* aktuaalimaailmasta, minkä vuoksi ei voida vedota ongelmattomasti mihinkään universaaliin kaikille täysin samanlaiseen ulkomaailmaan.

Tutkimukseni eräänä lähtökohtana oli, että fiktiivisten teosten henkilöhahmot muodostavat ympäristöstään samankaltaisia kognitiivisia karttoja kuin lukijat, ja olenkin soveltanut kognitiivisen kartoittamisen peruseriaatteita sekä kohdeteosteni fiktiohahmojen tapaan kokea tilallisuutta että siihen, miten lukija tekstuaalista tilaa aktiivisesti omalta osaltaan rekonstruoi.

Täysin samoja kognitiivisen kartoittamisen kykyjä ja malleja käytetään sekä tosielämän spatiaalisten ongelmien ratkaisuun että fantasia- ja mielikuvitusmaailmojen luomiseen tai muodostamiseen. Kartoittamista on siis yhtä lailla spatiaalinen fyysinen toiminta kuin ympäröivän maailman ja fantasiamaailmojen rakentamisen kaltaiset täysin mentaaliset toiminnot. Kognitiotieteiden näkökulmasta reaaliset ja aktuaaliset sekä fantastiset ja fiktiiviset kokemukset itse asiassa lähestyvät toisiaan ja ovat nimenomaan *kokemuksellisesti samantyyllisiä*, vaikkakaan eivät *samanlaisia* asioita. Inhimillinen pyrkimys ymmärtää ja selittää ilmiöitä toisiin saman- tai erikaltaisiin ilmiöihin nojaamalla on eräs kognitiivisen toiminnan peruspiirteistä. Genreteoria pyrkii selittämään yksittäisten kirjallisten lajien muodostumista ja näiden suhteita toisiinsa. Kognitiivisen metaforateorian mukaan metafora ei rakennu asioiden samankaltaisuudelle sinänsä, vaan kokemukselle siitä, että asioiden välillä on korrelaatioita. Tässä mielessä analyyseissä hyödyntämäni genre-, kognitiivinen metaforateoria ja kartoittaminen ovat samantyyllisiä komplementaarisia teoreettisia tutkimusvälineitä.

Työssäni olen pyrkinyt painottamaan sitä seikkaa, että deskriptioita ei tarvitse nähdä pelkästään konventionaalisesti visuaalisina tai tekstuaalisen maailman objektien yksinkertaisena luettelemisena, vaan fiktiivisten tekstien kuvauksissa hyödynnetään monia eri aisteja sekä liikkeen tuntua. Useille aisteille perustuva kuvaus on paitsi kiinnostavampaa lukea, se myös tuottaa voimakkaamman kokemuksen osallisuudesta fiktiiviseen maailmaan eli immersioista. Väittäisin, että juuri moniulotteiset tekstuaaliset maailmat koetaan toden tuntuina. Erään keinon tarinamaailman tilallisuuden ja osallisuuden kokemukseen mahdollistaa lukijan virtuaaliruumiin käsite, jota voisi mahdollisessa myöhemmässä tutkimuksessa lähteä yhdistämään esimerkiksi elokuvakerronnan teorian kontekstiin. Omien kohdoteosteni kohdalla *Neverwhere* näyttää tarjoavan enemmän variaatioita käsitteen hyödyntämiseen johtuen siitä, että virtuaaliruumis ei ole niin voimakkaasti ankkuroitunut ainoastaan yhden henkilöhahmon kehoon ja näkökulmaan. Lukijan on vaikeampi luoda omasta fiktiivisen maailman kognitiivisesta kartastaan monipuolista, kun tekstuaalisena lähteenä on vain yhden (ja vieläpä jossain määrin epäluotettavan) henkilöhahmon, tässä tapauksessa siis Matthewin, versio siitä. Gaimanin teoksen perusteella kartasta muodostuu moniulotteisempi ja syvempi, sillä tekstuaalista maailmaa valotetaan useamman henkilöhahmon tajunnan ja näkökulman kautta. Vaatisi kuitenkin nykyistä laajempaa fiktiivisten kohdetekstien joukkoa, johon virtuaaliruumiin käsitettä lähtisi soveltamaan, jotta

olisi mahdollista selvittää, tuottaako ensimmäisen ja kolmannen persoonan kerronta jo aina lähtökohtaisesti tällaisia tuloksia.

Lisäksi vaikuttaa myös siltä, että se miten immersiiivisenä yksilöllinen lukija kokee jonkin kaunokirjallisen tekstin, on osittain riippuvaista täysin subjektiivisista mieltymyksistä (vrt. Ryan 2011). Lukija, joka tuntee jo valmiiksi voimakasta vastenmielisyyttä tiettyä genreä, esimerkiksi fantasiakirjallisuutta kohtaan, ei välttämättä tule uppoamaan sellaisen rakentamaan fiktiiviseen maailmaan kovinkaan syvällisesti, vaikka tämä maailma olisi kuinka taidokkaasti konstruoitu. Tietynlainen suostuminen tarinamaailman johdateltavaksi ja tekstin vietäväksi antautumisessa onkin oleellinen osa fiktiomaailman perinpohjaisen tutkimisen mahdollistamisessa sekä immersiiivisen lukukokemuksen muodostumisessa. Kaupunkifantasian lukijan on mahdollista tutustua hyvinkin syvällisesti Gaimanin ja Griffinin toden tuntuisiin Lontoon kaupunkeihin niin visuaalisten mielikuvien ja muihin aisteihin pohjautuvien kuvausten kuin metaforisuuden ja tilallisuuden virtuaaliruumiillisen tason kautta.

## LÄHTEET

### Kohdetekstit

AMA = GRIFFIN, KATE 2009: *A Madness of Angels*. Orbit. Lontoo.

N = GAIMAN, NEIL 2001: *Neverwhere* [1996]. HarperTorch. New York.

### Tutkimuskirjallisuus

BARTHES, ROLAND 1988: "Semiology and Urbanism" [1967] (Richard Howard, käänt.), teoksessa *The Semiotic Challenge*. Blackwell. Oxford, 191–201.

BEAGLE, PETER S. 2011: "Introduction", teoksessa *The Urban Fantasy Anthology* (Peter S. Beagle & Joe R. Lansdale, toim.). Tachyan Publications. San Francisco, 9–12.

BRUNER, JEROME 1986: *Actual Minds, Possible Worlds*. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts.

BURGIN, VICTOR 1996: *In/Different Spaces. Place And Memory In Visual Culture*. University of California Press. Berkeley, California.

CARACCILO, MARCO 2011: "The Reader's Virtual Body: Narrative Space and Its Reconstruction". *Storyworlds* (3), 117–138.

CERTEAU, MICHEL de 1984: *The Practice of Everyday Life* [1980] (Steven F. Rendall, käänt.). University of California Press. Berkeley.

CLUTE, JOHN & GRANT, JOHN 1997: *The Encyclopedia of Fantasy*. Orbit. Lontoo.

COHEN, PHIL 1997: "Out of the Melting Pot into the Fire Next Time: Imagining the East End as city, body, text", teoksessa *Imagining Cities. Scripts, Signs, Memory* (Sallie Westwood & John Williams, toim.). Routledge. Lontoo, 73–85.

DONOHUE, NANETTE WARGO 2008: "Collection Development 'Urban Fantasy': The City Fantastic". *Library Journal*.

<http://www.libraryjournal.com/article/CA6561372.html> [6.4.2013]

DOWNS, ROGER M., & STEA, DAVID 1977: *Maps in Minds. Reflections on Cognitive Mapping*. Harper & Row. New York.

DUBROW, HEATHER 1982: *Genre*. Methuen. Lontoo.

DUFVA, HANNELE 2002: "Miten kieltä tutkitaan kognitiivisesti: dialoginen näkökulma", teoksessa *Kirjallisuus, kieli ja kognitio* (Katriina Kajannes & Leena Kirstinä, toim.). Helsinki University Press. Helsinki, 23–47.

FARIS, WENDY B. 2005: "Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction" [1995], teoksessa *Magical Realism. Theory, History, Community* (Lois Parkinson Zamora & Wendy B. Faris, toim.). Duke University Press. Durham, 163–190.

FLUDERNIK, MONIKA 2005: *Towards a 'Natural' Narratology* [1996]. Routledge. Lontoo ja New York.

FOWLER, ALASTAIR 1997: *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes* [1982]. Clarendon Press. Oxford.

GOTTLIEB, JOANNE 1999: "Darwin's City, or Life Underground: Evolution, Progress, and the Shapes of Things to Come", teoksessa *The Nature of Cities. Ecocriticism and Urban Environments* (Michael Bennett ja David W. Teague, toim.). The University of Arizona Press. Tucson, 233–254.

GURAN, PAULA 2011: "A Funny Thing Happened On the Way to Urban Fantasy", teoksessa *The Urban Fantasy Anthology* (Peter S. Beagle & Joe R. Lansdale, toim.). Tachyan Publications. San Francisco, 137–145.

HERMAN, DAVID 2004: *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative* [2002]. University of Nebraska Press. Lincoln ja Lontoo.

HIGHMORE, BEN 2005: *Cityscapes. Cultural Readings in the Material and Symbolic City*. Palgrave Macmillan. Basingstoke.

- HILOS, HANNU 1993: ”Epäröinnistä hämmennykseen: 1800-luvun fantastisesta kirjallisuudesta Ballardiin ja Kafkaan”, teoksessa *Toiseuden politiikat* (Pirjo Ahokas & Lea Rojola, toim.). Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 47. SKS. Tampere, 126–145.
- HUME, KATHRYN 1984: *Fantasy and Mimesis. Responses to Reality in Western Literature*. Methuen. New York.
- IHONEN, MARIA 2002: ”Fantastinen fiktio mahdollisten maailmojen teorian valossa”, teoksessa *Merkkejä ja symboleja. Esseitä kirjallisuudesta ja sen tutkimuksesta* (Markku Lehtimäki, toim.). Tampere University Press. Tampere, 184–203.
- JACKSON, ROSEMARY 1986: *Fantasy. The Literature of Subversion* [1981]. Methuen. Lontoo ja New York.
- KAJANNES, KATRIINA 2000: ”Kognitiivinen kirjallisuudentutkimus”, teoksessa *Kirjallisuus, kieli ja kognitio* (Katriina Kajannes & Leena Kirstinä, toim.). Helsinki University Press. Helsinki, 48–80.
- LAITINEN, JARNA 2000: ”Ruumis ja metaforat”, teoksessa *Kirjallisuus, kieli ja kognitio* (Katriina Kajannes & Leena Kirstinä, toim.). Helsinki University Press. Helsinki, 81–100.
- LAKOFF, GEORGE & JOHNSON, MARK 1980: *Metaphors We Live By*. University of Chicago Press. Chicago.
- LEFEBVRE, HENRI 1998: *The Production of Space* [1974] (Donald Nicholson-Smith, käänt.). Blackwell. Oxford.
- LEPPÄLAHTI, MERJA 2011: ”Vampyyrin muodonmuutos. Rauhattomasta vainajasta romanttiseksi sankariksi”, teoksessa *Vampyyrit kansanperinteestä populaarikulttuuriin* (Tuomas Hovi & Merja Leppälahti, toim.). Folkloristiikan julkaisuja 1, Turun yliopisto. Turku, 12–26.
- LINT, CHARLES de 2011: ”A Personal Journey into Mythic Fiction”, teoksessa *The Urban Fantasy Anthology* (Peter S. Beagle & Joe R. Lansdale, toim.). Tachyan Publications. San Francisco, 15–21.
- MANLOVE 1999: *The Fantasy Literature of England*. Macmillan. Basingstoke.



- MENDLESOHN, FARAH 2008: *Rhetorics of Fantasy*. Wesleyan University Press. Middletown, Connecticut.
- NEVINS, JESS 2008: "Urban Fantasy", teoksessa *Paper Cities. An Anthology of Urban Fantasy* (Ekaterina Sedia, toim.). Senses Five Press. Hoboken, i–v.
- NIEMINEN, TOMMI 1996: *Kohti lukijan genrejä. Johdatusta semioottiseen lajiteoriaan*. Tampereen yliopisto, Yleinen kirjallisuustiede, Julkaisuja 30. Tampereen yliopisto. Tampere.
- NIEMINEN, TOMMI 2002: "Kirjallisten lajien semiotiikkaa", teoksessa *Merkkejä ja symboleja. Esseitä kirjallisuudesta ja sen tutkimuksesta* (Markku Lehtimäki, toim.). Tampere University Press. Tampere, 159–183.
- NIKOLAJEVA, MARIA 1988: *The Magic Code. The Use of Magical Patterns in Fantasy For Children*. Almqvist & Wiksell International. Tukholma.
- OLSEN, LANCE 1987: *Ellipse of Uncertainty. An Introduction To Postmodern Fantasy*. Greenwood Press. New York.
- PATTON, PAUL 1995: "Imaginary Cities: Images of Postmodernity", teoksessa *Postmodern Cities and Spaces* (Sophie Watson & Katherine Gibson, toim.). Blackwell. Oxford, 112–121.
- PAVEL, THOMAS G. 1986: *Fictional Worlds*. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts.
- PÄIVÄRINTA, ANNE 2010: "Kognitiivinen metafora runoanalyysin selkärankana? Dylan Thomasin 'After the Funeral' -runon ruumiilliset kielikuvat ja koherenttiuden haaste". *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* (4), 5–23.
- [http://www.pro.tsv.fi/skts/Avain4\\_10sisalto.pdf](http://www.pro.tsv.fi/skts/Avain4_10sisalto.pdf) [6.4.2013]
- RIIKONEN, H.K. 1993: "Dyspeptinen Odysseus: Ruuasta, syömisestä ja terveydentilasta Pentti Saarikosken proosassa", teoksessa *Toiseuden politiikat* (Pirjo Ahokas & Lea Rojola, toim.). Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 47. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Tampere, 103–125.
- RYAN, MARIE-LAURE 2001: *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. The Johns Hopkins University Press. Baltimore.

RYAN, MARIE-LAURE 2010: "Narratology and Cognitive Science: A Problematic Relation". *Style* (volyymi 44, numero 4), 469–495.

<http://www.engl.niu.edu/ojs/index.php/style/article/viewFile/126/76> [7.8.2012]

SAFFEL, JULIE 2008: *World-building in Urban Fantasy*. Master of Arts -tutkielma. Texas Tech University.

[http://repositories.tdl.org/ttu-ir/bitstream/handle/2346/19223/Saffel\\_Julie\\_Thesis.pdf?sequence=1](http://repositories.tdl.org/ttu-ir/bitstream/handle/2346/19223/Saffel_Julie_Thesis.pdf?sequence=1) [6.4.2013]

SALMELA, MARKKU 2006: *Paul Auster's Spatial Imagination*. Acta Universitatis Tamperensis 1166. Tampere University Press. Tampere.

SCHAEFFER, JEAN-MARIE 1989: "Literary Genres and Textual Genericity" (Alice Otis, käänt.), teoksessa *The Future of Literary Theory* (Ralph Cohen, toim.). Routledge. New York, 167–187.

SINDING, MICHAEL 2011: "Storyworld Metaphors in Swift's Satire", teoksessa *Beyond Cognitive Metaphor Theory. Perspectives on Literary Metaphor* (Monika Fludernik, toim.). Routledge. New York, 239–257.

SWINFEN, ANN 1984: *In Defence of Fantasy. A Study of the Genre in English and American Literature since 1945*. Routledge & Kegan. Lontoo.

TIMMERMAN, JOHN H. 1983: *Other Worlds. The Fantasy Genre*. Bowling Green University Popular Press. Bowling Green, Ohio.

TODOROV, TZVETAN 1973: *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre* [1970] (Richard Howard, käänt.). Press of Case Western Reserve University. Cleveland.

TOLKIEN, J.R.R. 2002: "Saduista" [1964] (Vesa Sisättö, käänt.), teoksessa *Puu ja lehti*. WSOY. Helsinki, 13–107.

WILSON, ELIZABETH 1995: "The Invisible *Flâneur*", teoksessa *Postmodern Cities and Spaces* (Sophie Watson & Katherine Gibson, toim.). Blackwell. Oxford, 59–79.

WILSON, RAWDON 2005: "The Metamorphoses of Fictional Space: Magical Realism", teoksessa *Magical Realism. Theory, History, Community* (Lois Parkinson Zamora & Wendy B. Faris, toim.). Duke University Press. Durham, 209–233.

WIRTH-NESHER, HANA 1996: *City Codes. Reading the Modern Urban Novel*. Cambridge University Press. Cambridge.