

Fantasian paratekstit
Epigrafiien funktiot ja fantasiamaailman rakentuminen Robin Hobbin
romaneissa *Fool's Assassin* ja *Fool's Quest*

Anna Ojalahti
Tampereen yliopisto
Viestintätieteiden tiedekunta
Kertomus- ja tekstiteorian maisteriopinnot
Pro gradu -tutkielma
Lokakuu 2018

Tampereen yliopisto
Viestintätieteiden tiedekunta
Kertomus- ja tekstiteorian maisteriohjelma

OJALAHTI, ANNA: Fantasian paratekstit. Epigrafien funktiot ja fantasiamaailman rakentuminen Robin Hobbin romaaneissa *Fool's Assassin* ja *Fool's Quest*.

Pro gradu -tutkielma, 83 sivua
Lokakuu 2018

Tutkielmani käsittelee sitä, millaisia funktioita epigrafeilla on fantasiakirjallisuudessa. Epigrafeja tarkastellaan sekä parateksteinä että fantasian genrelle leimallisina keinoina luoda fiktiivistä maailmaa. Kohdeteoksina ovat amerikkalaisen kirjailijan Robin Hobbin fantasiaromaanit *Fool's Assassin* (2014) ja *Fool's Quest* (2015), jotka ovat ensimmäinen ja toinen osa *The Fitz and the Fool* -trilogiaa.

Tekstianalyysi keskittyy kohdeteosten epigrafeihin, eli lukujen alussa esiintyviin tekstikatkelmiin. Analysoin epigrafiin funktioita retorisesta näkökulmasta ja kartoitan, miten epigrafit ovat vuorovaikutuksessa päätekstin kanssa. Tutkimus hyödyntää teoreettisina lähtökohtinaan erityisesti paratekstuaalisuuden teoriaa ja fantasiakirjallisuuden tutkimusta, mutta aihetta lähestytään myös retorisen kirjallisuudentutkimuksen sekä eksposition ja immersion käsitteiden kautta. Paratekstin teoria toimii epigrafiin piirteiden ja funktioiden analyysin lähtökohtana, ja fantasiakirjallisuuden tutkimuksen avulla tarkastelen, millaisia vaatimuksia kohdeteosten fantastisuus asettaa epigrafeille. Retorisen kirjallisuudentutkimuksen pohjalta ja eksposition käsitteen kautta analysoin tarkemmin niitä keinoja, joita epigrafeissa käytetään. Epigrafiin analyysin kautta pyrin selvittämään, millä tavoin niissä käytetyt keinot sekä lisäävät että toisaalta hajottavat lukijan immersiota.

Tutkimuksen tavoitteena on selvittää, miten epigrafit toimivat fantasiassa uskottavan, sisäisesti johdonmukaisen ja immersoivan fiktiivisen maailman luomisen apuna. Funktioiden analyysin lähtöoletus on, että fantasiassa funktioita täytyy laajentaa verrattuna aiemman paratekstututkimuksen ehdottamiin funktioihin. Tutkielma on siis paratekstuaalisuuden teorian ja fantasiakirjallisuuden tutkimuksen kommentointia ja laajentamista.

Keskeisiä epigrafiin analyysiin ja tulkintaan vaikuttavia seikkoja ovat epigrafiin fantastisuus ja materiaalisuus, jotka ovat esillä analysoimissani funktioissa. Tutkielmassani löydän epigrafeille useita funktioita, joita ovat informaation tarjoaminen, tunnelman luominen sekä juonen progressioon vaikuttaminen. Kaikki nämä funktiot toimivat immersioivien fiktiivisen maailman luomisen apuna.

Avainsanat: parateksti, fantasiakirjallisuus, ekspositio, immersio, Robin Hobb

Sisällys

1. Johdanto	1
1.1 Paratekstit siirtymätilana	2
1.2 Tutkielman lähtökohta ja epigrafien määritelmä.....	5
1.3 Fantasiakirjallisuus tutkimuskohteena	7
1.4 Paratekstien ja epigrafien funktiot.....	10
1.5 Kohdeteokset ja työn eteneminen.....	13
2. Epigrafit parateksteinä	18
2.1 Epigrafien piirteet Hobbin teoksissa	18
2.2 Epigrafien funktiot kohdeteoksissa	26
2.3 Historiallisuus ja tunnelman luominen.....	33
3. Epigrafit ekspositiona ja retorisenä välineenä	39
3.1 Epigrafien kautta kommunikoitu tieto.....	39
3.2 Epigrafit ja ekspositio.....	45
3.3 Epigrafien vaikutus juonen progressioon	48
4. Kohdeteokset fantasiana ja immersio	54
4.1 <i>Fool's Assassin</i> ja <i>Fool's Quest</i> portaali-quest -fantasiana.....	58
4.2 Kohdeteokset immerstiivisenä fantasiana	66
5. Lopuksi	74
Lähteet	78

1. Johdanto

Kirjallinen teos koostuu aina useista teksteistä, vaikka lukijan kiinnostuksen kohteena olisikin ensisijaisesti teoksen pääteksti eli sen kertoma tarina. Tämän päätekstin ympärillä on aina lukuisa joukko muita, yleensä marginaalisiksi tai päätekstille alisteiseksi miellettyjä muita tekstejä, jotka kuitenkin vaikuttavat teoksen vastaanottoon. Tällaisiin *parateksteihin* lukeutuu esimerkiksi teoksen etu- ja takakannen tekstit ja kuvat, jotka lukija yleensä kohtaa ensimmäisenä saadessaan teoksen käsiinsä. Myös teoksen sisällä lukija kohtaa useita muita tekstejä ennen kuin pääsee käsiksi itse kertomukseen, kuten julkaisutiedot, esipuheet, motot, kuvat, sisällysluettelot ja otsikot. Nämäkin tekstit vaikuttavat teoksen tulkintaan, vaikkei niitä mielletäisikään samalla tavoin teoksen kiinteäksi osaksi kuin itse päätekstiä. Sisältämästään hengentuotteestaan huolimatta kirjallinen teos on siis myös materiaallinen objekti, jonka ennen päätymistään lukijan käsiin on käynyt läpi monenlaisia julkaisullisia vaiheita ja suunnittelua, joka on kohdistunut nimenomaan siihen, miltä teos näyttää ja tuntuu esineenä.

Paratekstejä on kaikissa teoksissa, mutta millä tavoin ne vaikuttavat lukijaan genrespesifistä näkökulmasta? Tästä keskeisestä kysymyksestä lähtee tutkielmani paratekstien analyysi. Tarkastelen kirjallisen romaanin paratekstejä uudenaikaisesta näkökulmasta, suhteessa fantasiakirjallisuuden genreen. Tutkielmassa pyrin vastaamaan kysymyksiin siitä, onko fantasiakirjallisuudella omanlaisiaan paratekstejä, ja mitkä ovat niiden funktiot genrespesifistä näkökulmasta. Tutkielman taustaksi asettuu näin paratekstuaalisuuden lisäksi fantasian tutkimus, johon yhteydessä tutkielma pyrkii vastaamaan myös laajempaan kysymykseen siitä, mitä keinoja fantasiakirjallisuudessa käytetään luomaan lukijalle kiinnostava ja monipuolinen fiktiivinen maailma.

Analyysin kohteena ovat fantasiaromaanin *epigrafit* eli lukujen alkuun sijoitetut tekstikatkelmat. Epigrafien kautta tarkastellaan sitä, miten ne toimivat erityisesti fantasiafiktiossa todentuntuisen fiktiivisen maailman rakentamisen ja luomisen keinoina, mikä on niiden mahdollinen vaikutus teosta lukevaan lukijaan ja tämän immersioon. Tutkimuskysymyksissä ovat näkyvillä tutkielman teoreettiset painopistealueet: paratekstien analyysi ja paratekstuaalisuuden teorian kommentointi, fantasiakirjallisuuden tutkimus, paratekstien rooli kirjallisessa teoksessa retorisen analyysin pohjana sekä immersion käsite. Analyysin kohteena ovat kaksi fantasiateosta, amerikkalaisen fantasiakirjailijan Robin Hobbinn viimeisimmän kirjasarjan, *The Fitz and the Fool* -trilogian (2014–2017) kaksi ensimmäistä osaa, *Fool's Assassin* (= *FA*, 2014) ja *Fool's Quest* (= *FQ*, 2015).

1.1 Paratekstit siirtymätilana

Strukturalistisen narratologian isä Gérard Genette (1997b/1987, 1–2) kutsuu päätekstin ympärillä olevia lisätekstejä parateksteiksi, jotka hänen mukaansa esittävät teoksen lukijalle ja ohjaavat sen tulkintaa. Paratekstit tekevät kirjasta kirjan ja niiden kautta lukija astuu teokseen sisälle (mt., 1–2). Ne ohjaavat lukemista hyvin konkreettisesti sivunumeroiden ja sisällysluetteloiden tapaan, mutta ovat apuna myös teoksen tulkinnassa. Genettelle (1997a/1982, 1) paratekstuaalisuus on yksi osa-alue kaikissa tekstienvälisissä suhteissa, joita Genette kutsuu laajasti transtekstuaalisuuksi. Transtekstuaalisuuden muita osa-alueita ovat intertekstuaalisuus, metatekstuaalisuus, arkkitekstuaalisuus ja hypertekstuaalisuus (mt., 1), jotka sekä tuovat esiin että korostavat erilaisia aspekteja tekstienvälisissä suhteissa.

Paratekstuaalisuuden tekstienvälisyydessä kysymys on siitä, millä tavoin parateksteiksi laskettavat tekstit tukevat ns. ”varsinaista tekstiä”, jota tässä tutkielmassa kutsutaan päätekstiksi. Päätekstillä tarkoitan sitä teoksen osaa, joka tavallisessa kielenkäytössä nimenomaan mielletään itse teokseksi ja sen varsinaiseksi sisällöksi. Toisin sanoen fiktiossa pääteksti on yleensä teoksen sisältämä kertomus, tai laajemmin ilmaistuna teoksen esteettinen kokonaisuus, jonka yksi muoto kertomus voi olla. Genetten (1997b, 6–7, 12) ajattelussa paratekstit ovat aina alisteisia päätekstille, jota ne täydentävät ja tukevat, ja tällöin ne ovat myös poistettavissa ja muutettavissa itse päätekstin siitä kärsimättä. Tämä erottelu voi vaikuttaa arkikielessä järkeenkäyvältä, muttei ole aivan ongelmaton kirjallisuudentutkimuksen kontekstissa, kuten tutkielman edetessä huomataan.

Paratekstin määritelmä löytyy sekä Genetten *Palimpsests: Literature of the Second Degree* (1997a) että *Paratexts: Thresholds of Interpretation* (1997b) -teoksista. Jälkimmäinen teos keskittyy erityisesti paratekstiin, joten *Paratexts*-teoksesta ja erityisesti käsitteen määrittelyn sisältävästä johdannosta tullut paratekstuaalisuuden teorian kulmakivi. Jo teoksen otsikossa Genette (1997b, 408) nimeää paratekstin ”kynnykseksi” ja sama sisäänkäynnin metafora toistuu teoksessa myös myöhemmin: ”the paratext provides an airlock that helps the reader pass without too much respiratory difficulty from one world to the other, a sometimes delicate operation, especially when the second world is a fictional one.” Kynnys, eteinen tai ilmalukko – parateksti on Genetten (1997b, 2, 407–408) mukaan siirtymätila tekstin ja ei-tekstin, reaali maailman ja fiktion välillä. Se on aputeksti, jonka tehtävä on sekä auttaa lukijaa suunnistamaan teoksen sisällä että esittää tekstiä tekstinä, materiaalisena objektina. Genette (mt., 4–5) jakaa paratekstit edelleen *peri-* ja *epiteksteihin*, joista ensimmäinen tarkoittaa teoksen sisällä esiintyviä tekstejä, kuten esipuheita ja

sisällysluetteloita, ja jälkimmäinen teoksen ulkopuolella esiintyviä paratekstejä, esimerkiksi kirjailijan haastatteluita ja päiväkirjoja. Genette (1997b, 407) kuitenkin varoittaa levittämästä paratekstin käsitettä liikaa ja määrittelee sen ehdoksi tekijän hyväksynnän; parateksti on auktoriaalisen kommentoinnin areena ja tekijän tahdon ilmentymä, mikä korostaa paratekstin luonnetta lisänä, päätekstille alisteisena tekstinä. Paratekstiin onkin yleisesti ymmärretty kuuluvan erityisesti fyysisen teoksen julkaisemiseen liittyviä lisätekstejä, jotka aiemman tutkimuksen piirissä on nähty lähinnä informatiivisina, kun taas Genette korostaa paratekstien transaktionaalista luonnetta ja niiden vaikutusta teoksen tulkintaan (Genette 1997b, 2; Smith & Wilson 2011, 2–3)

Paratekstin käsite on viimeisen kahdenkymmenen vuoden aikana nauttinut suosiota kirjallisuudentutkimuksen parissa (Birke & Christ 2013, 65; ks. myös Bushell 2016, 182) ja paratekstuaalisuuteen liittyvä tutkimusta on ilmestynyt myös aivan viime vuosina.¹ Käsitteen laaja soveltamisalue näkyy analyysikohteiden monipuolisuudessa – paratekstiä on sovellettu niin perinteiseen painettuun kirjaan Genetten jalanjäljissä kuin monenlaisiin muihinkin ilmiöihin e-kirjoista (Birke & Christ 2013; Malone 2015) DVD:n lisämateriaaleihin (Birke & Christ 2013), fanien tuottamiin parateksteihin (Hills 2015) ja elokuvaan (Mahlknecht 2016). Käsitteen käytettävyys on siis laajentunut myös sellaisiin mediuumeihin ja ilmiöihin, joita Genette ei mainitse. Kuten Sally Bushell (2016, 182, 188) huomauttaa, paratekstuaalisuuden käsitteen rajattu luonne tekee siitä selkeän ja helppokäyttöisen, jolloin sitä voi soveltaa poikkitieteellisesti ja laajasti. Myös paratekstin käsitteen jakaminen peri- ja epiteksteihin sen mukaan, sijaitsevatko paratekstit teoksen sisällä vai ulkopuolella laajentaa entisestään sen käyttömahdollisuuksia. Genetten varoituksista huolimatta paratekstin käsite on kuitenkin laajentunut, ja ongelmaksi on muodostunut juuri paratekstin määritelmä ja sen rajat. Dorothee Birke ja Birte Christ (2013, 69) esimerkiksi esittävät, että peritekstin ja epitekstin käsitteet hämärtävät paratekstin ja varsinaisen tekstin rajoja. Genetten muotoilemana nämä paratekstin jaottelut liittyvät erityisesti painettuun kirjaan ja ongelmaksi muodostuukin rajaus, jos sisä- ja ulkopuolisuus määrittyy mediumin eikä tekstin kautta. Painetun teoksen kohdalla ulkopuolista epitekstiä on tällöin se, mikä ei fyysisesti ole osa teosta (Birke & Christ 2013, 69–70), mutta muiden mediumien kohdalla epitekstin ja peritekstin käsitteet käyvät ongelmallisiksi.

Paratekstin käsite on myöhemmässä tutkimuksessa laajentunut painetun kirjan ulkopuolelle ja samalla erityisesti käsitteen rajaukseen liittyvät ongelmat ovat nousseet esille. Georg Stanitzek

¹ esim. Birke, Dorothee & Christ, Birte 2013; Hills, Matt 2015; Malone, Candace Northcutt 2015; Mahlkecht, Johannes 2016; Bushell, Sally 2016.

(2005, 31) on kritisoinut Genetteä juuri tällaisesta painetun kirjan parateksteihin keskittymisestä, sillä käsitteen rajat ja paratekstien kuvailu muuttuvat sitä ohuemmaksi mitä kauempana fyysisesti, ajallisesti ja sosiaalisesti paratekstit ovat painetusta kirjasta. Genette peräänkuuluttaa rajausta, mutta hänen omat muotoilunsa mahdollistavat käsitteen leviämisen ja soveltamisen monenlaisiin teksteihin. Esimerkiksi Pirjo Lyytikäinen (2006, 148) on kritisoinut Genetten käsitettä liiallisesta heterogeenisuudesta ja sen pyrkimyksestä sisällyttää alleen hyvin monenlaisia ilmiöitä. Genette (1997b, 3) ei itse astu juuri kirjan sivuja kauemmas, vaikka myöntää, että paratekstin keinot muuttuvat muun muassa aikakaudesta, kulttuurista, genrestä, kirjailijasta, teoksesta sekä painoksesta riippuen. Hän ei kuitenkaan pohdi, millaisia ongelmia käsitteen laajenemisesta seuraa vaan tyytyy toteamaan, että paratekstin keskiössä ovat selkeästi määriteltävät ominaisuudet ja varoittamaan paratekstin käyttöalueen liiasta laajentamisesta: ”we will be vary of rashly proclaiming that ’all is paratext.’” (Genette 1997b, 407).

Aiheellisesti Genetteä onkin kritisoitu epämääräisyydestä käsitteen rajojen suhteen – mikä lopulta on paratekstiä ja mikä ei (esim. Stanitzek 2005, 30; Lyytikäinen 2006, 148; Birke & Christ 2013, 69–70)? Tutkielmani pohjana on paratekstin käsite nimenomaan Genetten muotoilemana, mutta analyysissä otetaan myös huomioon nämä myöhemmät kommentoinnit, kritiikit ja laajennukset käsitteeseen. Paratekstin ja tekstin erottamisen ongelmallisuus tuleekin esiin tämän tutkielman puitteissa pohdittaessa, mikä on epigrafin suhde muuhun teokseen ja päätekstiin. Erityisesti ongelmalliseksi nousee käsitteen käytettävyys tilanteessa, jossa epigrafit ovat yhtä fiktiivisiä kuin kirjoitettu teos.

Genette itse käsittelee, luokittelee ja nimeää paratekstejä vain kirjallisen romaanin näkökulmasta, mutta erityisesti 2000-luvulla nähty kirjojen ja tekstien digitaaluminen on antanut uutta materiaalia myös paratekstiteorialle. Paratekstuaalisuuden soveltaminen digitaalisen kulttuurin tuottamiin sisältöihin, kuten e-kirjoihin, internet-sivuihin ja muuhun digitaaliseen sisältöön tuntuu tuottavan teorialle loputtomasti uusia sovelluskohteita.² On kuitenkin sellaisia tutkimuksen alueita, joita ei paratekstin tutkimuksessa ole otettu juuri huomioon, kuten paratekstien suhde genreen. Jonathan Gray (2010, 6) mainitsee genren suhteessa parateksteihin todetessaan, että genre itsessään voi paratekstuaalisesti kehystää tekstiä. Genre antaakin monenlaisia viitteitä siihen, millä tavoin lukijan tulee tai kannattaa lähestyä tekstiä, ja tässä tutkielmassa herättelen kysymyksiä siitä, mitä vaatimuksia genre asettaa tarkastelemilleni parateksteille. Paratekstin teorialle voidaankin esittää

² Ks. esimerkiksi teos *Examining Paratextual Theory and its Applications in Digital Culture* (2014), toim. Nadine Desrochers ja Daniel Apollon.

uusia kysymyksiä edelleen myös painetun tekstin parissa, ja tässä tutkielmassa huomion kohteena ovat paratekstien keinot ja funktiot fantasiakirjallisuuden genressä. Samalla paratekstiteoriaan täytyy yhdistää fantasiakirjallisuuden tutkimuksen perinne, jossa olennaisella sijalla ovat fiktiivisen maailman luomiseen ja kokemiseen liittyvät kysymykset, sillä fantasia käsittelee määritelmällisesti jotakin mahdotonta (Hume 1984, 8; Attebery 1980, 2; Attebery 1992, 14–15; Clute 1997, 338; Wolfe 2011, 68; Mendlesohn & James 2012, 1; Ekman 2013, 5–6).

Tämä tutkielma asettuu osaksi paratekstuaalisuuden tutkimusta ja sijoittuu sen kentällä paratekstien genrespesifisyyttä tarkastelevalle alueelle, jota on tähän mennessä tutkittu vähänlaisesti. Sekä Bushell (2016) että Stefan Ekman (2013) kiinnittävät huomionsa karttoihin, jotka ovat fantasiateosten tyypillinen lisä, ja analysoivat niitä paratekstin käsitteen kautta. Bushellin ja Ekmanin tutkimukset ovat hyvä esimerkki siitä, millä tavoin paratekstin teoriaa voidaan soveltaa genrespesifiin näkökulmaan, ja heidän jalanjäljissään astelen vielä syvemmälle paratekstin ja fantasiakirjallisuuden teorioiden yhdistävälle alueelle. Bushellin ja Ekmanin esimerkin mukaisesti en kuitenkaan analysoi kohdeteosteni *Fool's Assassinin* ja *Fool's Questin* karttoja, vaan tekstipohjaisia epigrafeja, joita teoksista löytyy erityisen runsaasti.

1.2 Tutkielman lähtökohta ja epigrafien määritelmä

Tutkielman tekstianalyysin lähtöasetelma on perinteinen siitä näkökulmasta, että Genetten formuloiman paratekstiteorian tapaan tavoin se keskittyy kirjalliseen teokseen. Uutta paratekstuaalisuuden teoriaan tuo kuitenkin sen tarkasteleminen suhteessa genreen, jota Genette (1997b, 3) itse ei huomioi kuin sivumaininnan verran. Fantasiafiktion tutkimuksessa paratekstit ovat niin ikään jääneet tutkimuksen marginaaliin siitä huolimatta, että paratekstit voidaan nähdä hyvin olennaisina keinoina fiktiivisten maailmojen ja erityisesti fantastisten maailmojen konstruomisessa. Tässä suhteessa vertailukohta epigrafeille löytyy fantasiateoksissa usein esiintyvistä kartoista. Kartat ovat tulleet tutuksi jo modernin fantasiakirjallisuuden alullepanijan, J. R. R. Tolkienin, teoksista. Ne ovat fantasiakirjallisuudessa niin käytetty ja toistettu elementti, että niitä voidaan pitää jopa kliseenä (Kaveney 1997, 624; Jones 2006, 120). Hobbin teoksista löytyy myös karttoja, jotka on sijoitettu fantasiaromaaneille tyypilliseen tapaan teosten alkulehdille. Niiden suhde päätekstiin ei kuitenkaan ole yhtä dynaaminen kuin epigrafien, ja olenkin jättänyt ne tässä tutkielmassa tarkastelun ulkopuolelle.

Karttoja, oikeita tai fiktiivisiä, on käytetty sekä fantasiakirjallisuudessa että kirjallisuudessa yleensä tuomaan teokseen autenttisuutta (Kaveney 1997, 624; Ekman 2013, 14). Fiktiiviset kartat auttavat

Ekmanin (2013, 14–15) mukaan luomaan teokseen sisäistä johdonmukaisuutta, ja luovat teokseen syvyyttä ja tekevät siitä ymmärrettävämmän. Tällaisessa roolissa voidaan nähdä myös fiktiiviset epigrafit. Tarkoitukseni on tarkastella paratekstiteorian soveltuvuutta fantasiafiktion analyysin lähtökohtana, ja yhdistämällä nämä teoreettiset lähestymistavat tuoda tuore lähestymistapa molempien teorioiden käymään keskusteluun. Tutkielman keskeinen kysymys on se, millä tavoin paratekstien avulla luodaan lukijalle uskottava ja todentuntuinen fiktiivinen, erityisesti fantastinen, maailma. Kysymystä tarkastellaan tekemällä analyysia epigrafioiden funktioista, retorisisista keinoista ja immersiiivisyydestä fantasiaromaanissa.

Genetille (1997b, 2–4) keskeistä on selvittää, mikä on paratekstien tarkoitus ja vaikutus, ja olennaisimmaksi osa-alueeksi hän näkee paratekstien funktioiden tarkastelun. Epigrafioiden funktioiden analyysi on myös tämän tutkielman keskeisin osa, ja analyysin apuna käytän hyväkseni paratekstuaalisuuden teorian ja fantasiakirjallisuuden tutkimuksen lisäksi retorisen kirjallisuudentutkimuksen keinoja ja immersion ja eksposition käsitteitä. Näiden lähestymistapojen kautta tuon esiin, millaisia vaatimuksia paratekstien analyysille asetetaan genrespesifistä näkökulmasta ja mitä analyysi tuo lisää näille teoreettisille lähestymistavoille. Samalla tuon esiin erityisesti paratekstin teorian saamaa kritiikkiä sekä siihen tehtyjä täydennyksiä ja muokkauksia.

Epigrafit ovat teoksen tai sen lukujen alkuun sijoitettavia paratekstejä (Genette 1997b, 144). Ne ovat tekstimuotoisia lainauksia toisista teksteistä (mt., 150), joko todellisista tai fiktiivisistä. Epigrafi on yleensä Genetten mukaan *allografinen*, eli sen on kirjoittanut joku muu kuin itse teoksen tekijä. Epigrafissa voidaan tällöin esittää sitaatti jostakin toisesta teoksesta tai siteerata esimerkiksi jotakin kuuluisaa henkilöä tai fiktiivistä lähdettä. Epigrafien sukulaiskäsitteitä ovat esimerkiksi erilaiset esipuheet ja prologit, jotka ovat niin ikään päätekstiä edeltäviä tekstiosuuksia (mt., 161). Tällaisten tekstien funktiona on yleensä kommentoida joko todellisen tai fiktiivisen kirjoittajan kautta teosta ja sen aiheita, tai toimia esittelevänä osuutena teokselle (mt., 161–163, 171, 178–180). Tutkielmani ottaa lähtökohdaksi Genetten teoretisoinnit epigrafeista, mutta liikkuu nopeasti pois aiemman tutkimuksen mukavuusalueelta.

Epigrafit ovat siis yleinen fantasiakirjallisuudessakin käytetty keino, joskaan fantasiakirjallisuuden tutkimus ei niitä juuri huomioi. Myös Genetten muotoilut epigrafioiden analyysistä osoittautuvat heti alkuunsa riittämättömiksi. Analyysini keskittyy periteksteihin, kirjallisen teoksen sisällä tekstin muodossa esiintyviin parateksteihin, teoksen ulkopuolella sijaitsevien epitekstien jäädessä analyysin ulkopuolelle. Epitekstien analyysi tarjoaisi eittämättä myös kiinnostavia tuloksia kohdetekstien kohdalla, mutta olen päättänyt rajata ne tämän tutkielman ulkopuolelle. Kattava analyysi sekä epi-

että periteksteistä veisi enemmän tilaa kuin tässä tutkielmassa on niille varaa suoda, ja jo pelkästään peritekstien tarkastelu tarjoaa mahdollisuuden haastaa paratekstin teoriaa ja tuoda uusia näkökulmia myös fantasiakirjallisuuden tutkimukseen.

Epigrafiien historiaa kuvatessaan Genette (1997b, 160) sijoittaa ne tyypilliseksi keinoksi romantiikan ajan proosakirjallisuudelle ja myöhemmälle avant-garde –kirjallisuudelle todeten: ”[t]he presence or absence of an epigraph in itself marks (with a very thin margin of error) the period, the genre, or the tenor of a piece of writing.” Tällä niin sanotulla ”epigrafi-vaikutuksella” (*epigraph effect*, mt., 160) Genette viittaa muun muassa siihen, että klassisessa ja realistisessa traditiossa epigrafeja ei hänen mukaansa juuri esiinny (mt., 148), ja epigrafi itsessään on näin merkki tietyn aikakauden kirjallisuudesta. Deborah Bowen (1995) täydentää Genetten listausta toteamalla, että epigrafeja esiintyy laajamittaisesti myös 1900-luvun jälkipuolen moniäänisissä teksteissä. Epigrafi on kuitenkin ilmiönä laaja ja ulottuu eri aikakausien ja genrejen kirjallisuuksiin, jolloin Genetten muotoilua voi pitää tässä suhteessa hieman kapeana ja yleistävänä. Epigrafin vaikutus on edelleen tutkimisen arvoinen asia, sillä se ei välttämättä nykykirjallisuudessa tai varsinkaan tutkimani fantasiakirjallisuuden kohdalla toimi vain tai ollenkaan Genetten esittämässä mielessä.

1.3 Fantasiakirjallisuus tutkimuskohteena

Epigrafiien funktioanalyysin kautta päästään käsiksi laajempaan kysymykseen siitä, miten fantasiafiktio luo kiinnostavia ja uskottavia maailmoja ja millä tavoin se imaisee lukijan fiktiiviseen maailmaan sisälle. Kohdeteokset ovat fantasiaa, jolloin epigrafiien analyysissä on otettava huomioon myös genre. Tässä tutkielmassa tarkastelen sitä, millä tavoin teoksen fantastisuus asettaa omanlaisiaan vaatimuksia epigrafeille, ja miten se toisaalta muokkaa niiden funktioita ja tuo esiin aiempien funktioerittelyiden vajavaisuuksia.

Käsitteenä fantasia on hyvin laaja, ja kerännyt ympärilleen historiallisia, kaupallisia ja erilaisiin tutkimusperinteisiin liittyviä määrittelyitä (Attebery 1992, xii, 1–4; Clute & Grant 1997, 337–340; Mendlesohn & James 2012, 1–4). Kathryn Hume (1984, xii) puhuu *fantastisuudesta* yhtä tärkeänä impulssina kertovassa länsimaisessa kirjallisuudessa kuin todellisuutta kuvaamaan pyrkivästä mimesiksestä tai mimeettisyydestä. Fantastisuus on Humelle kirjoittamisen muoto, jonka määritelmä on jonkinlainen poikkeavuus tunnetusta todellisuudesta (mt., 21). Tässä mielessä fantastisuus muotona kattaa myös muun spekulatiivisen fiktion, sillä Hume ei varsinaisesti määrittele genreä (hän käyttää sanaa fantastisuus eikä fantasia) tai sido määrittelyään fantasialle

tunnusomaiseen mahdottomuuteen. Tutumpi määrittely rinnastaa fantasian genreen, jolloin voidaan tehdä erotteluja suhteessa muihin genreihin, kuten usein fantasian kanssa yhteen niputettuun tieteiskirjallisuuteen. Lyhyesti voi sanoa, että fantasia on kirjallisuutta mahdottomasta ja tieteiskirjallisuus kirjallisuutta epätodennäköisestä mutta silti tieteellisesti mahdollisesta (Mendlesohn & James 2012, 1). Molempia voidaan kutsua käsitteellä spekulatiivinen fiktio, joka kattoterminä kattaa myös esimerkiksi kauhun ja uuskumman, ja viittaa kirjallisuuteen ”joka luo lukijalle arkitodellisuudesta poikkeavan maailman” (Matilainen 2014, 11–17).

Fantasiakirjallisuuden teoreetikoiden hyväksymistä vähimmäiskriteereistä fantasialle esille nousee mahdottomuus (Attebery 1980, 2; Hume 1984, 8; Attebery 1992, 14–15; Clute 1997, 338; Wolfe 2011, 68; Mendlesohn & James 2012, 1; Ekman 2013, 5–6), joka on keskeinen asia myös fantasian epigrafien analyysissä. Fiktiivisten maailmojen erityisluonne fantasiakirjallisuudessa tulee esiin juuri niiden lähtökohtaisessa mahdottomuudessa, jonka vuoksi ne eivät voi naamioida luonnettaan konstruktioina. Mahdottomuus ymmärretään tässä tutkielmassa suhteessa lukijan maailmaan, jossa mahdottomat asiointilat kuten taikuus, lohikäärmeet ja erilaiset luonnonlait kuuluvat fantastisen piiriin. Usein fantasian vastakohtana nähty realismi (Clute 1997, 337) on fantasian tapaan riippuvainen kerronnan keinoista, mutta fantasia ei voi salata riippuvuuttaan eikä se voi esittää olevansa välittäjätonnä kerrontaa (Attebery 1992, 9). Tarinan läpinäkyvyys on tyypillistä fantasialle, joka lähtökohtaisesti keinona kertoa mahdottomasta ei voi kätkeä olevansa kertomus (Clute 1997, 338). Fantasiakirjallisuuden tutkijoiden näkökulmissa esiintyy ajatus, että rakenne on täten erityislaatuisella tavalla fantasiassa esillä ja sitä ei piilotella, vaan se tuodaan jopa esiin (Mendlesohn 2008, 59). Väitän, että fantasian maailmojen mahdottomuus ja keinotekoisuuden läsnäolo vaikuttavat fantasian käyttämiin keinoihin, ja tämä tulee esiin erityisesti immersion kysymyksissä. Immersiota fantasiassa ja epigrafien kautta luotuna käsittelen tarkemmin luvussa 4.2.

Tässä työssä käytän käsitteitä fiktiivinen maailma ja fantasiamaailma, joista jälkimmäisellä tarkoitan spesifimmin juuri fantasiakirjallisuuden luomaa fiktiivistä maailmaa. Puhuessani yleisemmin kirjallisuuden luomista maailmoista käytän ensimmäistä käsitettä, mutta tässä tutkielmassa viitataan kohdeteoksien luomaan fiktiiviseen maailmaan käsitteellä fantasiamaailma. Lukijan maailmaan taas viitataan Marie-Laure Ryanin (1991, vii) mahdollisten maailmojen teoriasta napatulla käsitteellä *aktuaalimaailma* tai puhumalla lukijan maailmasta. Fantasiamaailman käsitettä ei kuitenkaan pidä tässä sekoittaa John Cluten ja John Grantin latautuneeseen käsitteeseen *fantasyland*, jonka he erottavat esimerkiksi käsitteestä *secondary world* (Clute 1997, 341), sekundaarimaailma. Fantasyland on sekundaarimaailman alalaji, ja on Clutelle ja Grantille tavanomaisen ja kunnianhimottomamman fantasian liikkumaton maailma. Se toimii lähinnä

taustana, josta tarinan genre on helppo tunnistaa sinne ripotelluista elementeistä. (mt., 341.) Sekundaarimaailmalla he viittaavat syvempään ja rikkaampaan fiktiiviseen maailmaan, joka on tarinassa mukana toimijana, ja joka voi muuttua ja jota voi muuttaa. Cluten ja Grantin määritelmä heijasteleekin termin keksijän, J. R. R. Tolkienin, luonnehdintoja (Clute & Grant 1997, 341; Clute 1997, 847; ks. myös Tolkien 2014/1947, 52–53). Tämän tutkielman tarkoitus ei ole sen kummemmin syventyä eri maailmakäsitteiden erotteluihin, joten tästä eteenpäin tutkielmassa käytetään käsitteitä fiktiivinen maailma ja fantasiamaailma edellä kuvaamalla tavalla.

Fantasian mahdottomuus, sen perustavanlaatuisen ero aktuaalimaailmasta, luo tekstile omanlaisiaan painetta luoda uskottava ja immersoiva fiktiivinen maailma. Lukijalle on tarjottava riittävä määrä tietoa fantasiamaailmasta ja sen lainalaisuuksista, jotta teoksen tapahtumat ovat ymmärrettäviä ja mielenkiintoisia. Samanaikaisesti lukijan etukäteistietoon teoksen esittämästä maailmasta ei voi samalla tavalla luottaa kuin esimerkiksi realistisessa kirjallisuudessa. Fantasiakirjallisuudessa luonnonlait eivät välttämättä toimi kuten aktuaalimaailmassa, eli monesti lukijalle on välitettävä tietoa fiktiivisen maailman luonteen perusteista lähtien. Monissa teoretisoinneissa tai esimerkiksi fantasiafiktion kirjoittamisen ohjeissa toistuu myös vaatimus siitä, että fantasiamaailman on oltava koherentti ja johdonmukainen eli toimittava jonkinlaisen sisäisen logiikan mukaan (Clute 1997, 338; Ekman 2013, 5–6, 14; Vandermeer 2013, 220) tai käytettävä tietynlaisia keinoja ollakseen onnistunutta (Mendlesohn 2008, xiii). Onnistumisella edellä siteerattu Farah Mendlesohn (2008, xiii) tarkoittaa sitä, että fantasia käyttämiensä retoristen keinojen kautta vastaa lukijan odotuksiin lukemansa fantasian tyypistä. Cluten (1997, 338) mukaan juuri johdonmukaisuus ja pyrkimys luoda elettävä maailma erottaa fantasian muista fantastisia elementtejä sisältävistä teoksista tai suuntauksista, kuten surrealistisesta kirjallisuudesta. Tässä tutkielmassa tarkastelen epigrafeja yhtenä tällaisena johdonmukaisuutta ja koherenttiutta luovana keinona. Väitän, että fantasiafiktiossa epigrafien funktio kiertyy omien lakiansa mukaan toimivan, uskottavan ja immersoivan fiktiivisen maailman luomisen, ympärille. Tässä laajassa funktiossa epigrafit ovat hyvin olennaisia, kuten kohdeteosten analyysillä tuon ilmi. Kohdeteoksissa fantasiamaailmaa rakennetaan lukijalle sekä päätekstissä että epigrafeissa, mutta osittain toisistaan poikkeavin keinoin, ja epigrafien rooli fantastisen maailman rakennuksessa on suuri.

Kuten yllä olen todennut, fantasiakirjallisuutta on lähestytty monesta näkökulmasta ja erilaisia tarkempia luokitteluja löytyy genren sisältä useita. Kiinnostukseni ei kuitenkaan ole taksonominen, paitsi retoriselta kannalta, jolloin otan avuksi tarkemmin luvussa 4 esitellyn Mendlesohnin fantasian moodien luokittelun. Kohdeteosten asettumista oikeanlaiseen lokeroon tai tietyn nimikkeen alle olennaisempaa on se, millä tavoin teokset käyttävät hyväkseen epigrafeja fantastisen maailmaan

luomiseen, ja millä tavoin ne toimivat tekstuaalisina ja materiaalisina elementteinä yhteistyössä päätekstin ja sen juonen kanssa. Paratekstuaalisuuden rooli fantasiakirjallisuudessa on vielä jokseenkin tutkimaton alue, joten tutkielmani on täten myös tunnusteleva ja eri lähestymistapoja kokeileva. Pääosassa ovat epigrafien funktiot ja eri teoreettiset lähestymistavat keinoina pureutua nimenomaan epigrafien toimintamekanismeihin.

Epigrafien kautta kommunikoitu tieto ja niiden synnyttämä vaikutelma laajasta, fantasiamaailmaan sijoittuvasta tekstikokoelmasta ovat keskeisiä tekijöitä funktioiden analyysissa. Genette (1997b, 151) mainitsee epigrafien piirteitä luettellessaan tämän analyysilleni olennaisen fiktiivisyyden, muttei ei sukella siihen sen syvemmälle eikä pohdi mahdollisuutta, jossa kaikki teoksen epigrafit ovat fiktiivisiä. Fiktiivisyys nousee kuitenkin tärkeään asemaan, kun käsitellään nimenomaan fantasiaromaanin epigrafeja ja niiden funktioita, sillä fantasia käsittelee jotakin lähtökohtaisesti mahdotonta ja fantasiaromaaniin liittyneet epigrafit ovat usein yhtä fiktiivisiä kuin itse teoskin. Ongelmalliseksi nousevat myös Genetten luettelemat epigrafien funktiot, jotka ovat oman analyysini kannalta riittämättömät. Genetten muotoilut epigrafien funktioista ovat joiltain osin mukana kohdeteoksen epigrafeissa, joskin eri tavoin painottuneina tai yhdistyneenä muihin, keskeisempiin funktioihin.

1.4 Paratekstien ja epigrafien funktiot

Ennen epigrafien funktioihin syventymistä on hyödyllistä luoda katsaus niihin funktioihin, joita Genette asettaa parateksteille ylipäätään. Genette (1997b, 407) painottaa, että paratekstien kohdalla juuri funktion analyysi on olennainen. Hän ei kuitenkaan tarkenna, mitä kaikkea tähän funktioon lukee (Birke & Christ 67), vaan korostaa yleisesti paratekstin tehtävää kirjoittajan tarkoituksen toteutuksena ja lukijalle turvallisena ja helpottavana siirtymätilana maailmasta toiseen (Genette 1997b, 407–408).

Paratekstin olennaisin funktio kiteytyy siis jo itse käsitteen määritelmään kynnyksenä, vaikkei tämän funktion tarkemmat toimintamekanismit käykään itse määritelmästä tai Genetten yleisemmistä luonnehdinnoista varsinaisesti ilmi. Funktioita Genette erottelee tarkemmin paratekstikohtaisesti, ja esimerkiksi esipuheelle paratekstinä hän asettaa erilaiset konventiot ja käyttötarkoitukset kuin vaikkapa takakansitekstille. Paratekstit ovat Genetelle päätekstistä irrotettavissa olevia, muunneltavia lisiä mutta kuitenkin teoksen fyysiseen olomuotoon erottamattomasti kuuluvia elementtejä. Genette (1997b, 3) toteaaakin, ettei ole olemassa tekstiä

ilman paratekstiä. Genetten muotoilusta käy ilmi, ettei paratekstin sisältö tai sen kantama merkitys ole olennainen itsessään, vaan aina suhteessa päätekstiin, jolle parateksti on aina alisteinen.

Paratekstin funktio on Genetten (1997b, 1–3) mukaan olla siis lukijalle viesti siitä mitä, millaista ja minkä tyyppistä teosta ollaan lukemassa sekä positioida teos suhteessa muihin teoksiin. Kirjallisen romaanin paratekstit eroavat elokuvan tai DVD:n parateksteistä, mutta mediumien sisällä voi myös tehdä erotteluja esimerkiksi eri lajityyppien, aikakausien tai genren välillä: ”[t]he functions of paratext [--] constitute a highly empirical and highly diversified object that must be brought into focus inductively, genre by genre and often species by species.” (mt., 13) Samalla parateksti kantaa mukanaan aina tekijän intentiota, sillä sen valtuuttaa tai oikeuttaa aina jokin auktoriaalinen taho, kuten teoksen kirjoittaja tai kustantaja. Tai kuten Bowen (1995) asian ilmaisee: ”a free space for authorial intentionality.” Kuitenkin esimerkiksi Matt Hillsin (2015, 151) käsite *viewer-created paratexts* haastaa ajatuksen parateksien auktoriaalisesta hyväksynnästä. Käsite viittaa fanien tai yleisön tuottamiin parateksteihin, jotka kehystävät jotakin tuotetta, kuten elokuvaa tai tv-sarjaa, ja voivat joissakin tapauksissa kilpailla auktoriaalisen tahon tuottamien, virallisten paratekstien kanssa ja jopa vaikuttaa varsinaiseen tuotteeseen ja sen tekemiseen (mt., 151–154, 168). Kynnyksen tai sisäänkäynnin metafora tuo esille paratekstin funktioon olennaisesti kuuluvat elementit: se on päätekstille alisteinen, tekijän tai muun auktoriaalisen tahon valtuuttama ja hallinoima siirtymätila. Metafora alleviivaa ajatusta siitä, että kynnyksen, eteisen tai sisäänkäynti ei ole yhtä merkityksellinen kuin se tila, johon näiden kautta siirrytään.

Birke ja Christ (2013) ovat tarttuneet Genetten funktiolle tarjoaman määritelmän epämääräisyyteen ja pyrkineet systematisoimaan paratekstien funktionaalisuutta. He erottavat siinä kolme erilaista aspektia – tulkinnallisen (*interpretive function*), mainos- (*commercial function*) ja navigointifunktion (*navigational function*, mt., 67). Tulkinnalliseen funktioon kuuluu se, miten paratekstit ohjaavat lukijaa ja ehdottavat tälle tiettyjä tapoja ymmärtää, lukea ja tulkita teksti ja on kolmesta aspektista näin lähimpänä sitä, mistä Genette itse puhuu funktioiden yhteydessä (mt., 2013, 67). Paratekstuaalisilla elementeillä on myös mainoksellinen funktio, sillä ne voivat myös mainostaa ja myydä kirjaa tai tekstiä (mt., 68). Tällaisia mainoksellisia paratekstejä ovat esimerkiksi kirjan kansipaperista löytyvät muiden kirjailijoiden kommentit kirjasta tai kirjailijan esittely. Mainosfunktioon liittyy läheisesti myös Johannes Mahlnechtin huomio elokuvallisen paratekstin tehtävästä, joka on tehdä itse teoksesta, elokuvasta, houkuttelevampi: ”[p]aratexts, in short, do to a film what make-up does to a face.” (Mahlnecht 2016, 9)

Navigointifunktio taas viittaa siihen, kuinka paratekstuaaliset elementit ohjaavat lukijaa konkreettisesti ja mekaanisesti silloin, kun lukija lähestyy tekstiä ja navigoi sen parissa (Birke & Christ 2013, 68). Tässä funktiossa toimivat siis esimerkiksi sisällysluettelo ja sivunumerot, jotka tarjoavat ohjeet siihen, kuinka kirjan parissa tulee suunnistaa. Birke ja Christ (2013, 68) tulkitsevat, että Genetelle olennaisin näistä osa-alueista on tulkinnallinen funktio, ja mainos- ja navigointifunktion Genette jättää miltei kokonaan käsittelyn ulkopuolelle. Omassa jaottelussaan Birke ja Christ (2013, 68) ottavat huomioon paratekstien esiintyvyyden erilaisissa mediuumeissa ja irtaantuvat Genetten painotuksesta painetun teoksen parateksteihin: “[p]aratekst, in sum, manages the reader’s purchase, navigation, and interpretation of the text in its specific mediation. Individual elements serve one or more of these functions, which, moreover, closely interact and impact one another.”

Paratekstien funktiot laajasti ymmärrettyinä sopivat myös kohdeteosteni tarkasteluun. Birken ja Christin tarkemmat jaottelut varsinkin tulkinnallisen ja navigointifunktion osalta ovat käytännöllisiä käsitteitä myös *Fool’s Assassinin* ja *Fool’s Questin* epigrafien kohdalla, joskin tutkielmani keskittyy lähinnä pääosin siihen, mitä he kutsuvat tulkinnalliseksi funktioksi. Birken ja Christin laajennuksista huolimatta kuitenkin sekä paratekstien yleiset että Genetten esittämät epigrafien spesifimmät funktiot eivät ole riittäviä, kun tarkastellaan fantasiaromaanin epigrafeja. Tulkinnallinen funktio jää sekä Genetten että Birken ja Christin käsittelyssä edelleen epämääräiseksi sen esille tuodusta tärkeydestä huolimatta, eikä kovinkaan tarkkoja esityksiä funktion toimintamekanismeista tai esimerkkejä niiden tärkeydestä esitellä. Kysymys siitä, miten lukija tulkitsee teosta paratekstien avulla, kyllä esitetään, mutta siihen ei ponnekkaasti etsitä vastausta kohdeteksteistä vaan tyydytään korostamaan tulkinnallisen funktion tärkeyttä.

Tarkemmin epigrafin funktioihin kuuluu Genetten mukaan kommentoida teoksen nimeä tai tekstiä, jonka äärellä se esiintyy, ja useasti arvoituksellisen kommentaarin merkitys selkiytyy vasta kun koko teos on luettu. Epigrafin tarkoitus voi olla myös herättää tunteita ja välittää viestejä, joskaan ei usein niinkään sisältönsä vaan kirjoittajansa kautta. (Genette 1997b, 147, 157–160.) Epigrafin funktioista Genette (mt., 156) mainitsee nämä neljä mutta myöntää, että niitä on todennäköisesti myös muita. Oman analyysini pohjalta epigrafien funktiot eivät rajoitu pelkästään näihin, ja fantasiaromaanissa myös Genetten mainitsemien funktioiden painotus on erilainen. Näihin ja muihin epigrafien funktioihin keskityn tarkemmin luvussa 2.2.

Birken ja Christin osittainen painetusta tekstistä irtaantuminen funktioiden määrittelyssä on paratekstuaalisuuden teorialle yleisesti käytännöllinen aluevaltaus, mutta ei tarjoa juurikaan lisää

työkaluja, kun tarkastellaan paratekstejä genrespesifissä kontekstissa. Näiden funktiomallien riittämättömyys tulee esille kohdeteosten epigrafien kohdalla suhteessa sekä niiden fiktiivisyyteen että fantastisuuteen. Kohdetekstien epigrafien kautta nousevat esiin fantasiafiktion erityiskysymykset suhteessa fiktiivisen maailman konstruointiin, mikä sekä laajentaa olemassa olevia funktioita että lisää niiden määrää ja samalla venyttää kohdeteosten epigrafien määritelmää parateksteinä. Epigrafien tarkastelu tässä tutkielmassa lähtee niiden määritelmästä parateksteiksi, mutta analyysini etenee suuntaan, joka ei edellytä epigrafien näkemistä pelkästään parateksteinä. Epigrafien analyysi ei ole siis lopulta riippuvainen paratekstin teoriasta eivätkä niiden funktiot fantasiateoksessa palaudu täysin niiden paratekstuaaliseen rooliin, vaikka tämä teoreettinen kehys antaaakin analyysille oivan lähtökohdan.

1.5 Kohdeteokset ja työn eteneminen

Tutkielman kohdeteokset ovat amerikkalaisen fantasiakirjailija Robin Hobbin (1952–) teokset *Fool's Assassin* (2014) ja *Fool's Quest* (2015), jotka ovat ensimmäinen ja toinen osa *The Fitz and the Fool* (2014–2017) -fantasiatrilogiaa. Trilogia on jatkoa kahdelle aiemmalle kirjasarjalle, *The Farseer* (1995–1997) ja *The Tawny Man* (2001–2003) -trilogioille, joissa esiintyvät pääosin samat hahmot ja päähenkilö FitzChivalry Farseer (myöhemmin Fitz). Trilogiat seuraavat Farseer-kuningassuvun tarinaa, ja jatkossa viittaankin tähän kolmen trilogian muodostamaan yhtenäiseen jatkumoon nimellä *Farseer*-sarja.

Farseer-sarja sijoittuu pseudokeskiaikaiseen valtakuntaan nimeltä Kuusi herttuakuntaa (Six Duchies), jota Farseerien kuningassuku hallitsee. Hobb on kirjoittanut myös muita samaan fantasiauniversumiin sijoittuvia kirjasarjoja ja novelleja, joista *Farseer*-sarjan tarinajatkumoon limittyvät kirjasarjat *The Liveship Traders* (1998–2000) ja *The Rainwild Chronicles* (2009–2013).³ *Farseer*-sarja kertoo Fitzin tarinan nuoruudesta vanhuuteen, ja tarinan keskiössä on Fitzin identiteetti kuninkaallisena salamurhaajana ja Farseer-suvun kruununprinssin aviottomana lapsena. Teoksissa kuvataan kuninkaallisen hovin juonitteluita, päähenkilön seikkailuita kaukomaille ja profetioiden toteuttamista. Keskeistä teoksissa on sekä Farseerien kuningassuvun, Kuuden herttuakunnan että koko fantasiamaailman hyvinvointi ja sen puolesta kamppailu. Kohdeteokset ja *Farseer*-sarja käyttävät hyväkseen fantasian tyypillistä kuvastoa ja aihepiirejä, kuten magiaa,

³ Hobbin fantasiauniversumia kutsutaan nimellä Realm of the Elderlings, ja tähän universumiin sijoittuvat myös novellit ”The Inheritance” (2000), ”Homecoming” (2004), ”Words like Coins” (2009), ”Blue Boots” (2010), ”Cat’s Meat” (2011) sekä pienoisoromaani *The Willful Princess and the Piebald Prince* (2013).

lohikäärmeitä ja profetioita. *Farseer*-sarjan fantasiamaailmassa on esillä kaksi taikuuden muotoa, Wit ja Skill, joista ensimmäinen mahdollistaa kommunikaation ja syvän kumppanuuden eläinten kanssa. Jälkimmäinen on fantasiamaailmassa laajempi taikuuden muoto, jonka näkyvimpinä ilmentyminä ovat mahdollisuus viestiä telepaattisesti ihmisten välillä, sairauksien ja fyysisten vammojen parantaminen, ihmisten mieliin vaikuttaminen sekä teleportaatio erityisestä kivistä valmistettujen Skill-kivien välillä. Protagonisti Fitz käyttää molempia taikuuden muotoja, ja niiden käyttö ja luonne ovat myös suuressa osassa itse tarinassa sekä juonen kuljetuksen kannalta.

Kohdeteosten ja koko *The Fitz and the Fool* -trilogian juoni kiertyy profetioiden ohjaamien tehtävien tai tiettyjen päämäärien suorittamiseen keskittyvän quest-rakenteen ympärille. *Fool's Assassin* -teos sijoittuu aikaan noin kymmenen vuotta *The Tawny Man* -trilogian jälkeen, ja teoksen alussa protagonistista Fitz on saanut viettää rauhallista elämää vaimonsa Mollyn kanssa kaukana kuninkaallisen hovin juonitteluista. Juoni polkaistaan käyntiin, kun Fitzille ja Mollylle syntyy erikoislaatuinen tytär, Bee, ja Molly kuolee. Trilogian toisen osan alussa Bee siepataan, ja lopputrilogian ajan Fitz etsii tyttärtään halki fantasiamaailman ja kohtaa samalla muista teossarjoista tuttuja henkilöitä. Juonellisesti ja esitetyn fantasiamaailman kannalta olennainen on profetioiden, niiden tulkinnan ja toteuttamisen ympärille keskittyvä juonirakenne. Koko *Farseer*-sarjan ajan Fitz ja hänen ystävänsä Fool toteuttavat kaksijakoista ennustusmallia, jossa Fool on ennustaja ja aiempien ennustuksien tulkitseja, Valkoinen profeetta (White Prophet), ja Fitz ennustusten toteuttaja, Mullistus (Catalyst). Fantasiamaailman mytologiassa tämä rakenne toistuu maailman koko historian ajan, tarkoituksenaan viedä maailman kehitystä paremmille urille. Uuden trilogian myötä Fitzin rinnalle sekä uudeksi näkökulmahenkilöksi että Valkoiseksi profeetaksi asettuu Fitzin tytär Bee.

Fool's Assassinissa ja *Fool's Questissa* esiintyy paljon ja monipuolisesti epigrafeja, ja tästä syystä ne ovat valikoituneet tutkielman kohdeteoksiksi. Epigrafit toimivat yhteistyössä päätekstin kanssa jonkin verran eri tavalla kuin aiemmissa *Farseer*-sarjan trilogioissa, ja siksi olen päättänyt tarkastella nimenomaan viimeisimmän trilogian teoksia. Trilogian viimeisin teos, *Assassin's Fate* (2017) ei ollut vielä tutkielman aloittamisen hetkellä ilmestynyt, joten se on jäänyt varsinaisen analyysin ulkopuolelle, vaikka teoksen tapahtumiin ajoittain analyysissäni viittaankin. *Farseer*-sarjaan kuuluvat kaksi ensimmäistä trilogiaa on suomennettu, ja tekstin sujuvoittamiseksi olen käyttänyt joistakin fantasiamaailman nimistä ja käsitteistä suomenkielisiä versioita⁴. Tutkielman

⁴ *The Farseer*- ja *The Tawny Man* -trilogiat on suomenksi kääntänyt Sauli Santikko, jonka suomennoksia olen käyttänyt tässä tutkielmassa.

kohdeteoksia ei kuitenkaan ole käännetty suomen kielelle, jolloin osa nimistöistä on vain englanniksi. Käyttäessäni suomenkielistä versiota nimestä tai käsitteestä ensimmäisen kerran olen laittanut alkuperäiskielisen vastineen sulkuihin sanan perään.

Kohdeteoksista epigrafeja löytyy runsaasti ja ne ovat erityisen keskeisiä luodun fantasiamaailman ja juonen kuljetuksen kannalta. Kohdeteosten ja muiden Hobbin teosten epigrafit ovat usein epigrafeiksi pitkiä. Niissä esiintyy myös runsaasti erilaisia kirjoituksen muotoja henkilökohtaisista teksteistä ohjeisiin ja tarinoihin. Nämä epigrafit muodostavat päätekstin rinnalle tekstimassan, jolla on nähdäkseni erilaisia funktioita kuin lyhyemmällä epigrafeilla, joiden funktioita esimerkiksi Genette on luetellut, tai joita esiintyy muussa fantasiakirjallisuudessa.

Hobbin teosten epigrafit edustavat sisällöllisesti, tekstityypeiltään ja funktioiltaan tyypillistä fantasiakirjallisuuden lisämateriaalia: ne esittävät olevansa kirjoituksia fantasiamaailmasta ja antavat siitä lisätietoa. Samalla tavoin lisäinformaationa maailmasta antavina tai juonta ohjaavina tai ennakoivina elementteinä toimivat esimerkiksi aiemmin mainitut, fiktiivistä maailmaa esittävät kartat. Hobbin epigrafiin epätyypillisuus näkyy kuitenkin sekä niiden pituudessa että moninaisuudessa. Ne ovat usein lähes sivun ja pisimmillään jopa kolme sivua pitkiä, millä on vaikutus lukustrategiaan, sillä niitä on tällöin vaikeampi pitää pelkkänä helposti ohitettavana lisämateriaalina.

Vertailukohta Hobbin epigrafeille löytyy esimerkiksi Brandon Sandersonin fantasiaromaanista *Mistborn: The Final Empire* (2006), jossa jokaisen luvun alussa on katkelma vanhasta päiväkirjasta. Tekstikatkelmien lähde on tarinan antagonistin, mutta tieto selviää vasta lähempänä teoksen puoliväliä, ja itse katkelmien olennaisuus juonelle vasta teoksen lopussa. Sandersonin katkelmat ovat lyhyehköjä, pisimmillään muutaman lauseen mittaisia, ja ovat kaikki otteita samasta, fantasiamaailman sisällä olemassa olevasta teoksesta. Sandersonin epigrafit toimivat myös dynaamisesti suhteessa päätekstin juoneen, mutta ovat sisällöltään, tyyliltään ja pituudeltaan yhteneväisempiä ja suoraviivaisempia kuin Hobbin epigrafit.

Pituudeltaan Hobbin epigrafeihin verrattuna toiseen ääripäähän sijoittuvat esimerkiksi Mark Lawrencen *Prince of Thorns* (= *PoT*, 2012) -teoksessa käytetyt epigrafit, jotka ovat usein vain yhden lauseen mittaisia pohdintoja. Niiden lähde ja tarkoitus ovat alusta asti selkeitä, sillä ne ovat päähenkilön luonnosmaisia kuvauksia muista hahmoista: ”Brother Gains wasn’t the cook because he was good at cooking. He was just bad at everything else.” (*PoT*, 17) Teos ei anna vihiä siitä, että näiden ajatusten alkulähde olisi kirjoittanut ne muistiin, joten voidaan olettaa näiden epigrafiin

olevan fantasiamaailmassa olemassa vain päähenkilön pään sisällä. Samalla horjuu tällaisten katkelmien määrittelyminen epigrafeiksi, jotka Genetten määritelmän mukaan ovat otteita teksteistä. Katkelmien funktio on kuitenkin sama kuin Hobbilla ja Sandersonilla: antaa lisäinformaatiota fantasiamaailmasta, tässä tapauksessa henkilöistä.

Sekä Sandersonin että Lawrencen romaaneissa lähes kaikki tällaiset tekstikatkelmat toteuttavat samaa pituutta, tyyliä ja tarkoitusta. Hobbin epigrafeista sen sijaan löytyy jo yhden teoksen sisällä useita erilaisia funktioita, pituuksia ja tyylejä, ja epigrafiin suhde päätekstiin on monimutkaisempi ja lukijalta enemmän tulkintaa vaativa kuin Sandersonin tai Lawrencen teoksissa. Juuri Hobbin epigrafiin moninaisuus tekee niistä mielenkiintoisen tutkimuskohteen. Ne esittävät monia eri tekstilajeja useilta eri kirjoittajilta, ja ovat myös intertekstuaalisesti yhteydessä muihin, samaan fiktiiviseen maailmaan sijoittuviin teoksiin (ks. epigrafiin intertekstuaalisuudesta Ojalahti 2017). Ne eivät ole samalla tavoin suoraviivaisesti juonen palveluksessa kuten Sandersonin epigrafit, jotka ovat lähinnä tukemassa teoksen lopun yllättävää käännettä, tai pelkästään kuvailevassa ja päähenkilön asenteita esille tuovassa funktiossa kuten Lawrencella. Hobbin epigrafit ovat sisällöllisesti tyyppillistä fantasiakirjallisuuden lisämateriaalia, mutta niiden muodon, tyylien ja funktioiden moninaisuus tekee niistä epätyypillisiä nimenomaan epigrafeina. Hobbin epigrafit ovatkin erityisen rikas tarkastelukohte, kun halutaan pohtia paratekstuaalisuuden roolia fantasiakirjallisuudessa tai ylipäätään epigrafiin tai samankaltaisten tekstiosuuksien merkitystä fiktiivisen maailman luonnissa.

Fool's Quest -teosta ja sen epigrafeja olen analysoinut myös aiemmin verkossa ilmestyneessä artikkelissani ”Fantasian paratekstit. Epigrafit ja immersio Robin Hobbin fantasiaromaanissa *Fool's Quest*” (2016), jossa käsittelin epigrafiin ja immersion suhdetta. Käsillä olevassa tutkielmassa keskityn kuitenkin epigrafiin immersiota luovaan ja hajottavaan vaikutukseen laajemmin fantasiagenren näkökulmasta. *Fool's Quest* oli kohdeteoksena myös tutkielmassani ”Paratexts in Fantasy: Paratextuality, Intertextuality, and Rhetoric in Robin Hobb's *Fool's Quest*.” (2017) Tutkielmassa keskityin erityisesti epigrafiin intertekstuaalisuuteen ja siihen, mikä on sen vaikutus epigrafiin luomaan vaikutukseen lukijassa. Tästä tutkielmasta olen jättänyt intertekstuaalisuuden analyysin pois, ja epigrafiin funktioita informaation tarjoamisen ja juonen progressioon vaikuttamisen apuna tarkastelen muista näkökulmista.

Luvussa 2 esittelen tarkemmin *Fool's Assassinissa* ja *Fool's Questissa* esiintyviä epigrafeja ja erittelen niiden ominaisuuksia. Keskityn erityisesti epigrafiin sijaintiin, materiaalisuuteen ja korostettuun fyysisyyteen ja siihen, millä tavoin nämä piirteet vaikuttavat epigrafiin funktioihin.

Tuon esille niitä vaatimuksia, joita kohdeteosten fantastisuus ja epigrafien fiktiivisyys asettavat parateksteille. Kyseenalaistan epigrafien roolin parateksteinä mutta argumentoin samalla, miksi epigrafeja on silti perusteltua tarkastella omana ilmiönään erillään päätekstistä. Analysoin niitä epigrafien funktioita, jotka liittyvät erityisesti epigrafien materiaalisuuteen eli niiden fyysiseen sijaintiin ja typografiaan. Analyysini kautta tuon esiin, millä tavoin epigrafit toimivat tunnelman ja fiktiivisen historiallisuuden luojina.

Kolmannessa luvussa pohdin tarkemmin sitä, millaisia vaikutuksia epigrafit saavat aikaan. Analysoin retorisesta näkökulmasta epigrafien kommunikaatiotilannetta ja juonen progressiota, eli huomioni kiinnittyy siihen, millä tavoin epigrafit toimivat yhteistyössä päätekstin kanssa. Eksposition ja tiedon välittämisen kysymykset nousevat analyysissä keskiöön, ja tässä luvussa kartoitan niitä moninaisia keinoja, joilla epigrafit voivat olla dynaamisessa vuorovaikutussuhteessa päätekstiin.

Neljännessä luvussa laajennan epigrafien ja päätekstin vuorovaikutussuhteen tarkastelua immersion käsitteen kautta. Analysoin myös sitä, miten kohdeteokset voidaan sijoittaa fantasian genren sisällä Mendlesohnin fantasian retorisen luokittelun mukaan. Kohdeteosten asettuminen kahden eri retorisen moodin väliin tuo oman haasteensa analyysille, mutta teosten retoristen piirteiden analyysin kautta pääsen käsiksi kysymykseen siitä, millä tavoin epigrafit voivat sekä luoda että hajottaa immersiota. Loppuluvussa esitän kokoavan näkemykseni siitä, miten epigrafit ovat apuna luomassa uskottavaa, mielenkiintoista ja immersoivaa fiktiivistä maailmaa fantasiateoksessa.

Tärkeimpinä teoreettisina lähtökohtina toimivat Genetten teoria paratekstuaalisuudesta ja sen kommentoinnit, kritiikit ja täydennykset. Fantasiakirjallisuuden tutkimuksen alueelta analyysin pohjana toimii erityisesti Mendlesohnin fantasian moodien tyypittely, Ekmanin toeretisoinnit fiktiivisistä kartoista ja Brian Atteberyn sekä Cluten ja Grantin teoriat fantasiakirjallisuudesta. Epigrafien keinoja analysoin retorisen kirjallisuudentutkimuksen kautta James Phelanin käsitteistöä käyttäen, ja eksposition analyysissä tukeudun Meir Sternbergin teoriaan. Immersion analyysissä käytän hyväksi Marie-Laure Ryanin teoretisointeja immersioista ja otan huomioon Hanna-Riikka Roineen ja Merja Polvisen esittämät kritiikit Ryanin teoriaan sekä Mendlesohnin huomiot immersiiivisestä fantasiasta.

2. Epigrafit parateksteinä

Seuraavaksi esittelen, millaisia epigrafeja kohdeteoksista löytyy, ja millä tavoin sijainti, pituus, typografiset keinot ja epigrafien fantastinen luonne vaikuttavat niiden tulkintaan. Hobbin epigrafeja analysoin tässä luvussa niiden paratekstuaalisen roolin kautta ja pohdin, millä tavoin Genetten erottelu paratekstien ja päätekstin välillä toimii kohdeteoksissa. Huomioni kiinnittyy epigrafien funktioihin: millaisia tehtäviä epigrafeilla on kohdeteoksissa liittyen erityisesti tunnelman ja historiallisuuden vaikutelman luomiseen.

2.1 Epigrafien piirteet Hobbin teoksissa

Robin Hobbin *Farseer*-sarjan teoksissa epigrafit ovat toistuva rakenteellinen elementti. Näissä teoksissa epigrafit ovat yleensä pitkäköjiä, usein sivun mittaisia katkelmia fiktiivisistä teksteistä. Genette (1997b, 144, 149–150) esittelee epigrafit yleensä teoksen tai teoksen osien, kuten lukujen alussa esiintyvänä sitaatteina, joiden määritelmään kuuluu, että ne ovat tekstejä. Epigrafeissa voi siteerata tekstien lisäksi kuitenkin myös ei-verbaalista esitystä (mt., 150), kuten myös *Fool's Assassinissa* ja *Fool's Questissa* on tehty unien ja mahdollisesti laulujen kohdalla. Genetten esimerkit epigrafeista ovat pääosin sitaatteja, jotka voidaan jäljittää jonkin lukijan maailmassa olevan kirjoittajan tuotoksiksi, vaikka näitä olemassa oleviakin tekstejä voidaan myös siteerata väärin joko tahallisesti tai tahattomasti. Autenttinen eli oikean kirjoittajan ansioksi laskettu epigrafi voi näin myös olla epätarkka tai jopa valheellinen. Epigrafi ja sen kirjoittaja voivat olla Genetten mukaan myös fiktiivisiä. (mt., 151.) Genetten määritelmää seurailleen myös Hobbin teosten epigrafit ovat aina sitaatteja mutta asettuvat fiktiivisten epigrafien kategoriaan, jota Genette huomioi hyvin vähän. Kuten seuraavasta tekstiesimerkistä voidaan päätellä, fiktiivisyys paljastuu esimerkiksi epigrafeihin lähes aina liitetystä allekirjoituksesta sekä epigrafin sisällöstä, jotka sijoittavat epigrafien kirjoittajan, ja täten myös itse epigrafin fantasiamaailmaan.

Epigrafit käsittelevät siis kyseisen fantasiamaailman ilmiöitä fantasiamaailmasta käsin, eivätkä näin ollen ole sitaatteja lukijan maailmaan sijoittuvista teksteistä, joiden kohdalla luotettavuus ja autenttisuus voitaisiin teoriassa tarkistaa. Voidaankin ajatella, että Genetten esittämät kysymykset epigrafien siteerauksen autenttisuudesta eli siitä, onko alkuperäistekstiä siteerattu uskollisesti, eivät ole analyysini kannalta olennaisia kysymyksiä. Sen sijaan tekstien sijoittuminen fantasiamaailmaan herättää kuitenkin joukon muita, kenties mielenkiintoisempia kysymyksiä paratekstien ja päätekstin välisen tiedonvälityksen suhteesta. Epigrafien luotettavuutta tiedonlähteenä fantasiamaailman

sisällä käsittelen funktioiden ohessa luvussa 2.3 ja tiedon välittämisen mekanismeista epigrafeissa luvussa 3.

Seuraava sitaatti on *Fool's Assassin* -teoksen luvun 16 epigrafi kokonaisuudessaan. Kyseinen epigrafi on hyvä esimerkki siitä, miten jo pelkästään epigrafin muodolla ja esitystavalla välitetään lukijalle paljon tietoa:

White as ice. Eyes the same color. Hair the same color. They come but seldom, maybe once in every third generation. Or four. But we remember them. They walk among us, and choose one of us. Not as a servant or friend, but as a tool to shape a future only that one can see. If (no idea how to translate this word) then they are all of one color.

Of a time, they breed upon (phrase obscured by stain) either a man or a woman, of their own kind or one of ours. But their offspring are not of a term that matches our own. So they may leave and it is years later that (this portion of the scroll so badly holed by insects that I can add only isolated words and phrases to it) elderly (a large gap) pale (a gap of I estimate seven lines of text followed by) older than its years. (Another large gap of at least two lines, ending with) more merciful to kill it. (The rest of the scroll scorched away.)

– PARTIAL TRANSLATION FROM THE DESK OF FITZCHIVALRY FARSEER
(*FA*, 387.)

Epigrafin allekirjoitus kertoo tekstin olomuodon ja luonteen fantasiamaailmassa (kirjoitettu teksti, käännös), kirjoittajan (FitzChivalry Farseer) ja jopa sen fyysisen sijainnin fantasiamaailmassa (tietyn henkilön pöytä). Kyseessä on käännös vaurioituneesta tekstistä, kuten kirjoittajan omasta interpolaatiosta, eli huomioista sulkujen sisällä, käy ilmi. Sisällöllisesti teksti kuvaa fantasiamaailmassa ihmisten rinnalla asuvaa kansaa, joiden ulkonäköä ja erilaisuutta suhteessa ihmisiin eritellään. Teoksen lukija ymmärtää, että tekstillä viitataan humanoideihin, joita fantasiamaailmassa kutsutaan nimellä Valkoiset (Whites), joilla on profeetallisia kykyjä ja joihin kuuluu muun muassa Fool, yksi *The Fitz and the Fool* -trilogian avainhahmoista. Epigrafi on esitys tekstistä, joka on sekä puolestaan esitys oletetusta alkuperäisestä, huonokuntoisesta ja vieraskielisestä tekstistä. Tämän epigrafin esitystapa alleviivaa niiden luonnetta laajemmin koko *Farseer*-sarjassa: ne ovat fantasiamaailmaan – usein konkreettisen fyysisesti, kuten tässä esimerkissä – sijoittuvia tekstejä, joita lukevat sekä lukija että teosten hahmot, jotka usein ovat myös itse epigrafiin pohjana olevien kirjoitusten tekijöitä. Myös epigrafin muoto ja esitystapa korostuu, kun lähtökohtaisesti luonteeltaan fragmenttina myös sen rakenne itsessään on fragmentaarinen.

Kohdeteosten epigrafien allekirjoitukset ansaitsevat huomion, sillä juuri ne ankkuroivat epigrafit fantasiamaailman teksteiksi ja tuovat teokseen mukaan moniäänisyyttä. Myös Bowen (1995) huomauttaa, että epigrafien kirjoittajana on lähes aina joku muu kuin itse tekstin kirjoittaja, jolloin niiden intertekstuaalinen luonne ja moniäänisyys korostuu. Bowenin esittämää tekstin ja epigrafien lähettäjän erillisyyttä, jolla Bowen viittaa aktuaalimaailmassa sijaitseviin teoksen ja epigrafin kirjoittajiin, voidaan fiktiivisten epigrafien kohdalla verrata päätekstin ja epigrafien näkökulmien eroon. Vaikka *Fool's Assassinissa* ja *Fool's Questissa* nähdään myös teosten näkökulmahenkilöiden Been ja Fitzin kirjoituksia, epigrafeja hallitsee silti fantasiamaailman muiden hahmojen äänet ja ne ovat tyyliään erilaisia verrattuna päätekstiin: "[e]pigraphs are written in different modes, spoken with different tones of voice, and uttered by different personae, from those of the text that follows." (Bowen 1995) Epigrafien esittämät erilaiset tekstityypit ja kirjoittajien moninaisuus antavat vaikutelman sellaisesta fiktiivisestä maailmasta, jossa on fyysisesti olemassa erilaisia tekstejä, joita voi käyttää hyväksi, ja joihin voi vedota lähteenä.

Kirjoitusten ja kirjoittamisen fyysisyys esitetään myös konkreettisesti niiden epigrafien kautta, jotka esittävät olevansa tismalleen niitä samoja kirjoituksia, joita hahmot kirjoittavat, lukevat ja tulkitsevat teoksessa. Hyvä esimerkki tästä on epigrafi, jota lukija lukee konkreettisesti samaan aikaan kuin henkilöahmo fantasiamaailmassa, ja "asettaa sen syrjään" kuten Fitz, siirtyessään epigrafista varsinaiseen tekstiin:

Buried and lifted, forgotten, unnamed, in isolation and in disgrace, he will yet prevail in the hand of the White Prophet who wields him without compassion or mercy for the tool that must be dulled and chipped to shape a better world.

I set the scroll aside, wondering why I had bothered to take it out. [--] It was the only bit of writing I'd ever read that mentioned the prophecy of the Unexpected Son. And it was only a fragment. [--] I turned it over, studying it for the thousandth time. It was an old piece of something . . . not vellum, not paper. Neither Chade nor I knew what it was. The ink was very black, the edges of each letter sharp. The substance it was written on was pliable and the color honey. If I held it up to the fire, I could see light through it. Neither Chade nor I could read it, but it came with a translation that Chade assured me was accurate. At the time, he had muttered something like, "At that price, it had better be accurate." (FA, 432–433.)

Esimerkissä Fitz kääntelee epigrafiassa esitettyä tekstiä käsissään ja kuvailee sitä yksityiskohtaisesti pohtien, mistä materiaalista se on tehty. Vasta kyseisen luvun toisen kappaleen lopussa selviää, että itseasiassa alkuperäistä tekstiä on mahdoton ymmärtää, mutta mukana on käänнос, jota Fitz ja ilmeisesti myös lukija lukevat. Epigrafien esittämien tekstien fyysisyys tuodaan esille, kun henkilöahmo kirjaimellisesti pitelee käsissään samaa tekstiä, joka esitetään lukijalle epigrafinä.

Epigrafit ovat siis tekstejä, jotka ovat luettavia myös fantasiamaailmassa ja niiden merkitys tarinan kannalta tehdään selväksi lukijalle ajoittain tällaisen konkreettisuuden ja korostetun fyysisyyden kautta. Epigrafien merkitys korostuu myös, kun niiden tarjoamaan informaatioon nojaavat sekä henkilöahmot että lukija.

Hobbin fantasiamaailman epigrafit esittävätkin pääosin otteita kirjoitetuista teksteistä, jotka ovat peräisin joko kirjoista tai kirjakääröistä. Niissä on esitettyä laajasti fiktiivisessä maailmassa esiintyviä kirjoitetun tekstin muotoja ja tyyppisiä, kuten kirjeitä, päiväkirjamerkintöjä, ohjeita, kuvauksia asioista ja ilmiöistä, tarinoita, raportteja, lauluja ja unia. Ainoastaan kahden jälkimmäisen kohdalla jää epäselväksi, onko kyse fantasiamaailmassa alun perin kirjoitetusta lähteestä vai jostakin muusta verbaalisesta esityksestä (laulu) tai fantasiamaailman subjektin tuotoksesta (uni), joka kuitenkin esitetään lukijalle tekstimuodossa. Ne unet, jotka esitetään otteina kirjoitetusta unipäiväkirjasta, kuten näkökulmahenkilö Been unet, olen kuitenkin laskenut mukaan kirjoitetuiksi lähteiksi. Epigrafeissa kuvaillaan ja esitellään monipuolisesti fantasiamaailman ilmiöitä, tapahtumia ja henkilöitä kuten historiaa ja historiallisia henkilöitä ja tapauksia, kansantaruja ja -uskomuksia, perinteitä, tapoja, geografiaa paikkoja, taikuuden lajeja, niiden käyttömahdollisuuksia ja -ohjeita, yrttejä ja parannuskeinoja sekä kirjoittavien hahmojen henkilökohtaista sisältöä kuten päiväkirjamerkintöjä ja muita pohdiskelevia tekstejä. Voidaan siis kootusti sanoa, että *Fool's Assassinin* ja *Fool's Questin* epigrafit ovat tekstuaalisia representaatioita tai sitaatteja fantasiamaailmassa esiintyvistä pääosin verbaalisista esityksistä tai joissakin tapauksissa mielensisällöistä.

Bushellin (2016, 184) mukaan fiktiivisen kartan sijainti ja sijoittelu teoksessa antaa lukijalle vihjeen sen käyttötavoista eli siitä, missä vaiheessa teosta sen ajatellaan olevan lukijalle hyödyllinen tai olennainen. Samalla tavoin voi ajatella laajemmin kaikkien paratekstien kohdalla – kuten niiden perustavanlaatuisen, metaforin sijainti tekstin ja sen ulkopuolen rajalla, myös niiden fyysinen sijainti teoksen lehdillä antaa vinkkejä siitä, miten ja missä teoksen ja sen lukemisen vaiheessa ne pitäisi käsitellä ja ottaa tulkinnan välineeksi. Hobbin teosten epigrafit, jotka sijaitsevat toistuvasti ja säännöllisesti jokaisen luvun alussa, sisältävät implisiittisen lukuohjeen: lue tämä epigrafi luvun otsikon jälkeen mutta ennen kuin luet luvun. Tällöin voisi olettaa, että epigrafin sisältö olisi suorassa suhteessa jälkeensä tulevaan lukuun tai sen nimeen, jota se kenties kommentoi ja lisävalottaa. Näin usein onkin laita, sillä epigrafi yleensä liittyy jollakin tavalla jälkeensä tulevaan lukuun joko suoraan aiheensa puolesta tai temaattisesti. Luvun otsikko liittyy aina kiinteästi itse lukuun, joten niputan luvun ja sen otsikon tässä analyysissä yhteen. Kuitenkin vain harvoissa

tapauksissa luvun tapahtumat jatkuvat aivan suoraan epigrafista, kuten seuraavissa esimerkeissä, joissa epigrafin ja luvun välinen tyhjä tila merkitsee unen ja valveen välistä rajaa:

They speak outside my cage of their plans to sell me for their fighting-pits. I hear the words but I do not understand them.

I did understand the words. I spasmed awake, and for a moment everything was wrong, everything was foreign. (FQ, 5.)

But I am warm, and weary, and well fed. I sink deeper into sleep.

I woke from that dream a lifetime away from the last time I had hunted with the wolf. I lay still, troubled and feeling the fading threat of it. What had woken me? (FQ, 80.)

Valkoinen tila on merkitsevä, kuten Malone (2015, 26) huomauttaa. Tyhjä tila merkitsee usein fokuksen siirtymistä, ja lukijat ovat oppineet odottamaan tätä vaihdosta nähdessään valkoisen tilan tekstin keskellä (Malone 2015, 26). Yllä olevassa esimerkissä valkoisen tilan viestimä siirtymä on sekä fantasiamaailman hahmon tietoisuudessa tapahtuva että merkki lukijalle siirtymisestä päätekstiin. Samalla tavoin typografisilla keinoilla toimivat kuitenkin myös kaikki muutkin kohdoteosten epigrafit: siirtymä siteeratusta tekstistä itse tarinaan signaloidaan välilyönnillä ja kursiivin katoamisella, ja epigrafiin allekirjoitus on aina versaalilla.

Unien siteeraaminen epigrafeissa herättää kuitenkin kysymyksen siitä, ovatko ne samalla tavoin sitaatteja oletetuista kirjallisista lähteistä kuten muiden epigrafiin lainaukset. *Fool's Questin* epigrafeina esiintyy myös sellaisia unia, joiden lähteeksi mainitaan allekirjoituksessa unipäiväkirja ja joihin saatetaan tekstissä viitata muistiin kirjoitettuin kokemuksina. Tällaisia ovat näkökulmahenkilö Been unet, joita esitetään epigrafeissa ja joiden ylös kirjoittamiseen Bee viittaa usein päätekstissä:

Sleep brought dreams, and since my mother's death they seemed to come almost every night. I was tired of them, and tired of the labour of remembering them and writing them into my book every day. (FQ, 341.)

“I had a special dream last night. I will need pen, ink, and paper to write it down.” (FQ, 348.)

Allekirjoituksen puuttuminen ja nopea siirtymä hahmon tietoisuuden tasojen sisällä antaakin ymmärtää, ettei epigrafiiesimerkeissä yllä välttämättä siteerata kirjallista lähdetä ollenkaan, toisin kuin Been unien kohdalla. Päätekstissä kursiivilla merkitään myös telepaattinen puhe ihmisten tai

ihmisten ja eläinten välillä, jolloin kursiivin käyttö voi siis teoksen sisällä merkitä myös jotain muuta kuin epigrafin ja päätekstin välistä siirtymää, kuten tietoisuuden eri tasoilla tai eri tietoisuuksien välillä tapahtuvaa kommunikaatiota. Epigrafien ja teoksen kommunikaatorakennetta tarkastelen tarkemmin luvussa 3.1.

Aiheensa puolesta epigrafi usein myös liittyy jälkeensä tulevaan lukuun, kuten *Fool's Assassinin* luvussa 17, jonka nimi ”Assassins”, viittaa epigrafin ohella luvun aiheeseen, salamurhaamiseen:

There is, in all honesty, no way to kill someone mercifully. [--] The strangler, the suffocator, the exsanguinator may all claim that their victims did not suffer. They lie. All they may truly say is that the victim's suffering was invisible to them. And no one returns to say they were wrong.

– MERJOK'S TWO HUNDRED SEVENTY-NINE WAYS TO KILL AN ADULT
(FA, 409–410.)

Epigrafin allekirjoituksesta käy ilmi, että teksti on katkelma laajemmasta teoksesta. Lainattu teksti on filosofinen pohdinta murhaamisen kivuttomuudesta ja armottomuudesta, mikä liittyy suoraan luvun tapahtumiin sekä päähenkilö Fitzin aiempaan rooliin kuninkaallisena salamurhaajana. Luvussa Fitz murhaa kotiinsa saapuneen kuolemansairaana viestintuojan, omien sanojensa mukaan armosta: ”I made it quick for her. Not painless, for no death is without pain. But I'd made the pain much briefer than it otherwise would have been. I'd granted her mercy.” (FA, 416) Fitzin ajatukset kommentoivat suoraan epigrafin aihetta tappamisen armollisuudesta ja uhrin kuoleman tuskallisuudesta tai tuskattomuudesta ja asettuvat epigrafin sanoman kanssa ristiriitaan. Epigrafi toimii myös temaattisena kehystyksenä luvulle, jossa Fitz palaa hetkellisesti vanhoihin tappajan rutiineihinsa ja pohtii sen seurauksena entistä rooliaan salamurhaajana ja nykyistä suhdetta menneeseen identiteettiinsä: ”[f]or decades now, I had insisted that I did not want to be an assassin. Tonight I doubted my sincerity.” (FA, 416) Molemmissa kohdeteoksissa toistuu samankaltainen rakenne, jossa päähenkilö Fitzin aiempia rooleja ja identiteettejä tuodaan esiin epigrafeissa ja kommentoidaan varsinaisessa tekstissä. Rakenne liittyy myös laajemmin teosten teemaan sekä henkilöiden itsensä, sukunsa että kohtalon määräämistä identiteeteistä ja rooleista. Samalla se on osa yleisempää epigrafien ja tekstin välistä kommunikaatorakennetta, jossa epigrafit kommentoivat, laajentavat tai muokkaavat varsinaisessa tekstissä annettua informaatiota.

Tällaisenaan rakenne ja epigrafien asettelu on mutkaton, jos epigrafin tieto edeltää luvun tietoa ja antaa siihen jotain lisää tai kommentoi sitä jollakin tavalla. Suhde ei kuitenkaan läpi teosten ole näin ongelmaton, sillä monissa tapauksissa epigrafi ei liity aiheeltaan tai teemaltaan ainakaan

välittömästi ilmeisellä tavalla sen jälkeen tulevaan lukuun. Epigrafi voi myös kommentoida edellisessä tai aiemmissa luvuissa tai jopa aiemmissa teoksissa mainittua asiaa, jota ei mainita itse luvussa. Epigrafien kautta voidaan myös viitata aiheisiin, joita käsitellään tarkemmin teoksessa vasta myöhemmin, eikä niiden merkitys välttämättä avaudu lukijalle epigrafia luettaessa. Tämä keino on tyypillinen teosten toisen näkökulmahenkilön, Been, ylöskirjatuissa profetallisissa unissa, jotka metaforisesti kuvaavat tulevia tapahtumia:

There is a staircase of black stone. [--] She opens the door to the staircase, and grips me by the wrists as she drags me down. The door slams shut behind us, soundlessly.

We are in a place where the emptiness is actually made of other people. They all begin speaking to me at once, but I plug my ears and close my eyes.

– DREAM JOURNAL OF BEE FARSEER (FQ, 460.)

Teoksen puolivälissä siteerattu uni suhteutuu fantasiamaailman todellisiin tapahtumiin vasta kuusikymmentä sivua myöhemmin, jolloin kerrotaan, kuinka Bee pakotetaan matkustamaan portaaleina toimivien kivipaasien kautta. Tällöin huomataan, että ”staircase of black stone” ja ”door to the staircase” eivät ole tarkkoja kuvauksia aktuaalisista tapahtumista, vaan metaforinen kuvaus imeytymisestä kiven sisään ja matkustamisesta mustien kivien välillä. Eräänlainen ennakoiva kuvaus fantasiamaailmassa todeksi tulevasta tapahtumasta on näin jo annettu aiemmin, mutta vasta lukiessaan kuvauksen aktuaalisesta tapahtumasta epigrafissa näytetyn unen tieto voidaan jälkeensä suhteuttaa tähän edeltä käsin annettuun tietoon.

Myös Been kuvaus kivien välisestä tilasta antaa vihjeen sen luonteesta. Varsinaisessa tarinassa hahmot kokevat usein sen olevan tila, jossa ajalla ja paikalla ei ole merkitystä ja jossa voi tämän vuoksi muun muassa kuulla esimerkiksi kauan sitten kuolleiden ihmisten puhetta tai kommunikoida menehtyneiden läheisten kanssa. Näin epigrafi ei pelkästään kuvaa tulevia tapahtumia vaan myös suhteutuu laajemmin teoksen taikuuksia, niiden luonnetta ja vaarallisuutta pohtivaan aiheeseen, ja antaa lukijalle myös lisää välineitä ymmärtää tarkemmin näitä aiheita. Se on yhteydessä samalla myös useisiin muihin epigrafeihin, joissa kuvaillaan mustien kivipaasien välillä matkustamista, ja kommentoi näin myös sekä varsinaisen tekstin että epigrafien antamaa tietoa.

Epigrafien sijainti ei näin ollen olekaan yksiselitteisessä vastaavuudessa jälkeensä tulevan luvun kanssa, vaikka juuri niiden sijainti antaakin olettaa, että ne tulisi lukea juuri siinä missä ne ovat, otsikon jälkeen, ennen luvun alkua. Vain osassa tapauksista epigrafit liittyvät suoraan jälkeensä tulevaan lukuun ilmeisellä ja helposti osoitettavalla tavalla. Tällainen ristiriita osoittaa, että epigrafien lukuohjeisiin kuuluu muutakin kuin niiden lukeminen yhteydessä sijaintiin, jossa ne

ensisijaisesti esiintyvät. Myös Genette (1997b, 147, 158) mainitsee, etteivät epigrafit välttämättä ole sisällöltään yhteydessä lukuihin, joiden alussa ne esiintyvät. Genette kuitenkin yhdistää tämän havainnon epäilykseen siitä, että teoksen tekijä on tahallisesti asettanut epigrafit sattumanvaraisesti, jolloin niiden semanttinen relevanssi riippuu lukijan tekemästä tulkinnasta. Hobbin teosten epigrafioiden kohdalla on tuskin kuitenkaan kyse niiden sisällön epäoleellisuudesta tai asetteluun sattumanvaraisuudesta. Sen sijaan ne vaikuttavat suhteutuvan koko teoksen aiheisiin ja teemoihin ja muodostavan epigrafioiden ja varsinaisen tekstin välille viittaussuhteen, joka ulottuu kertomuksen lineaarista järjestystä laajemmalle.

Epigrafioiden osittain sattumanvaraiselta vaikuttava sisällöllinen yhteys jälkeensä tulevaan lukuun onkin hyvin keskeistä niiden funktioiden kannalta, jotka esittelen seuraavassa luvussa. Hobbin teosten epigrafit ovat pitkiä ja tarjoavat usein paljonkin informaatiota, mutta niiden järjestys suhteessa varsinaiseen tekstiin ja etenevään tarinaan luo ristiriidan, jossa informaatio ei välttämättä kulje suorinta ja ilmeisintä reittiä. Tämä vaikutus liittyy Mendlesohnin käänteisen informaation tekniikkaan, jota käsitelen luvussa 4.2, sekä informaation tarjoamisen ja historiallisuuden tunnelman luomisen funktioihin, joita käsitelen luvussa 2.2. Informaatiolla ja ekspositiivisella sisällöllä on vaikutuksensa myös juonen etenemiseen, jota käsitelen luvussa 3.

Yksi Genetten paratekstien analyysiin liittyvistä osa-alueista on myös niiden ajallinen ulottuvuus. Se, millä tavoin epigrafit vaikuttavat lukemisen ajallisuuteen liittyy olennaisesti niiden sijaintiin lukukokemusta jaksottavana ja mahdollisesti keskeyttävänä elementtinä. Jokaisen luvun alkuun aseteltu epigrafi, joka ei välttämättä ole yhteydessä sen jälkeen seuraavaan lukuun, voi olla lukukokemuksen ja fiktiiviseen maailmaan uppoutumisen kannalta häiritsevä. Jos lukija lukee epigrafit kuin ne implisiittisesti ohjataan lukemaan – edellisen luvun ja tulevan luvun välissä – ne katkaisevat juonellisen tarinan hetkellisesti ja pakottavat lukijan keskittymään johonkin muuhun. Ajalliseen ulottuvuuteen liittyy myös epigrafioiden pituus, joka vaikuttaa myös niiden lukemiseen käytettyyn aikaan.

On myös mahdollista, että epigrafeja ei lueta, eli niihin ei käytetä aikaa ollenkaan. Paratekstien tai niitä muistuttavien tekstiosoiden hierarkia suhteessa päätekstiin on alisteinen, jolloin niiden lukemista ei välttämättä pidetä yhtä tärkeänä, kuten myös Bowen (1995) huomauttaa: ”the obligation felt by a reader in relation to paratextual item is less than the obligation the reader feels toward the text. In other words, the reader does not have to read a paratext”. Tarkemmin epigrafioiden ajallisuutta ja niiden lukematta jättämistä lukukokemukseen vaikuttavana elementtinä tarkastellaan luvussa 4. immersion käsitteen yhteydessä.

2.2 Epigrafiien funktiot kohdeteoksissa

Tässä luvussa keskityn epigrafiien funktioihin; siihen, millaisia tehtäviä niillä on kohdeteosten sisällä ja millä keinoin ne tuodaan epigrafeissa esille. Funktioiden analyysin yhteydessä kuitenkin myös haastan fantasiaromaanin epigrafiien paratekstuaalisen aseman kiinnittämällä erityisesti huomioni siihen, millä tavoin *Fool's Assassinin* ja *Fool's Questin* epigrafiien fiktiivisyys vaikuttaa niiden tulkintaan.

Fool's Assassinin ja *Fool's Questin* epigrafit ovat näennäisen sattumanvaraisesta järjestyksestään huolimatta kiinteästi yhteydessä päätekstiin ja fantasiamaailmaan, johon ne sijoittuvat ja jota ne käsittelevät. Tällainen tiivis yhteistyö päätekstin kanssa herättää kuitenkin kysymyksen siitä, onko paratekstin käsite sovellettavissa niihin Genetten muotoilemalla tavalla. Hobbin epigrafi vie suuremman osan tekstiilasta kuin ”tavallinen” epigrafi, joka Genetten esimerkeistä päätellen on korkeintaan muutaman lauseen mittainen. Pituudellaan Hobbin epigrafi vaatii usein enemmän huomiota tai ainakin konkreettisesti enemmän luku-aikaa kuin lyhyempi, mottomainen epigrafi. Genette (1997b, 2, 12, 410) korostaa paratekstien transaktionaalista roolia ja niiden funktiota varsinaisen tekstin lisä- tai aputeksteinä, jotka ovat aina olemassa vain varsinaista tekstiä, ei itseään, varten. Hobbin epigrafiien pituus haastaa tämän ajatuksen ja samalla herää myös kysymys, voisivatko ne kenties toimia irrallaan tekstistä. Jotkin kohdeteosten epigrafit, kuten ne, jotka kertovat tarinan⁵ eivät useastikaan vaikuta pelkästään varsinaisen tekstin aputeksteiltä vaan toimisivat myös itsenäisesti, ilman materiaalista yhteyttä varsinaiseen tekstiin. Itsenäisyys ei kuitenkaan näissä tapauksissa ole joko- tai -kysymys, vaan asteittainen. Nämäkin epigrafit vaativat aina jonkinlaisen yhteyden fantasiamaailmaan tai tiettyihin siellä esiintyviin henkilöihin, jotta ne olisivat kiinnostavia tai ymmärrettäviä tekstejä itsessään.

Muun muassa Birke ja Christ (2013, 69–70) ja Lyytikäinen (2006, 148) ovat kritisoineet Genetten käsitettä sen epämääräisyydestä erityisesti silloin kun kysytään, mikä on laskettavissa paratekstiksi ja mikä ns. ”varsinaiseksi” tekstiksi eli päätekstiksi. Genetten paratekstistä käyttämät tilalliset metaforat kuten ”kynnys” tai ”eteinen” sijoittavat paratekstin tekstin sisä- ja ulkopuolen rajalle, eräänlaiseen välitilaan, ja selkeä käsitys siitä, mikä on päätekstin ja paratekstin ero, ja missä niiden raja kulkee, jää syntymättä (Birke & Christ 2013, 69). Hobbin epigrafit ovat selkeästi erillään muusta tekstistä tyypografisesti ja tyyllillisesti, erotettuna päätekstistä yleensä allekirjoituksella mutta aina myös kursivoinnilla ja välilyönnillä. Tyyliinsä puolesta näissä epigrafeissa on enemmän

⁵ Esim. *Fool's Assassinin* luvut 7 ja 12 ja *Fool's Questin* luku 19.

variaatiota kuin itse tekstissä, sillä ne saattavat olla kuvauksia, ohjeita, pätkiä tarinoista, runomittaisia lauluja, vaikeasti ymmärrettäviä fragmentteja tai verbalisoituja esityksiä unista. Tämä aiheiden ja tyylien sekalaisuus, asettelu ja allekirjoitus asettaa Hobbin epigrafit päätekstistä erilliseksi tekstimassaksi, joita tulee myös lukea osittain eri tavalla kuin teosten juonellisesti etenevää tarinaa.

Paratekstin ja päätekstin välinen suhde Genetten formuloimana edellyttää myös jonkinlaisen hierarkian, jossa pääteksti on itseriittoinen, korkeammalla arvoasteikossa oleva teksti, vaikka käytännössä myöskään tekstiä ilman paratekstejä ei ole olemassa (Genette 1997b, 3–4). Ovathan paratekstit määritelmällisesti aputekstejä, joiden pääasiallinen funktio on esittää *pääteksti* lukijalle ja olla muokkaamassa tekstin vastaanottoa sen kirjoittajan tarkoittamalla tavalla (mt., 1–2). Hobbin teosten epigrafit ovat varsinaisesta tekstistä erillään, mutta niiden funktio on ennemminkin kiinteän, erottamattoman lisäosan kuin poistettavan tai painoksesta toiseen muutettavan aputekstin. Muodon ja tyylin näkökulmasta Hobbin epigrafit ovat varsinaisesta tarinasta siis erillään, vaikkakin ontologisesti ne ovat varsinaisen tarinan kanssa samalla tasolla sijoituessaan tarinan kertomaan fiktiiviseen maailmaan ja vaatiessaan fantasiamaailman kontekstin ollakseen kiinnostavia ja ymmärrettäviä. Ristiriitaisesti ja paratekstille ominaisesti ne ovat kuitenkin samalla kuvaamansa fantasiamaailman ulkopuolella, sillä lukijalle ne esitetään varsinaisen tekstin rinnalla ilman kertovaa kehystä, eikä esimerkiksi tekstin seassa. Paratekstin sijainti ja rooli onkin tässä mielessä paradoksi, kuten Graham Allen (2011, 100) toteaa.

Epigrafien muodollinen, tyyllinen ja osittain ontologinen erillisyys antaa kuitenkin aiheen käyttää paratekstin käsitettä analyysin työkaluna. Vaikka epigrafit Hobbin teoksissa ovat luomassa lukukokemusta koko teoksesta, ovat niiden funktiot, rooli ja lukuohjeet päätekstin ja kerrotun tarinan osalta osittain erillisiä ja erilaisia kuin päätekstin, jolloin niitä on perusteltua tarkastella erillään, omana kirjallisena keinonaan teoksen sisällä. Paratekstin käsitteen soveltuvuutta tähän tehtävään testataan kuitenkin tutkielman edetessä. Seuraavassa luvussa syvennyn sekä Genetten esittämiin, paratekstien yleisiin ja epigrafien spesifeihin funktioihin että muiden teoreetikoiden tarkennuksiin funktioista. Samalla esitän myös, että fantasiaromaani itsessään genrenä ja tietyn tyyppisenä muotona asettaa joitakin erityisvaatimuksia epigrafien muodolle ja funktioille.

Kaikki *Fool's Assassinin* ja *Fool's Questin* epigrafit ovat fiktiivisiä ja sijoittuvat fantasiamaailmaan. Fiktiivisyydellä tarkoitetaan tässä sitä, että ne ovat fiktiivisiä suhteessa aktuaalimaailmaan, eli ne eivät ole otteita lukijan maailmassa erillään kohdeteoksista olemassa olevista teksteistä, vaan kohdeteosten sisäisen fantasiamaailman teksteistä. Sen sijaan

fantasiamaailmassa ne ovat olemassa olevia tekstejä, joskin niiden fiktiivisyyteen tai totuusarvoon fantasiamaailman sisällä vaikuttavat monet tekijät, kuten epigrafin tekstilaji ja muoto sekä tekstin kirjoittaja. Epigrafit voivat olla siis kahdella tavalla fiktiivisiä: ne ovat aina fiktiivisiä siten, että ne sijoittuvat fantasiamaailmaan mutta ne voivat olla myös fiktiivisiä fantasiamaailman sisällä. Ensin mainittuun, teoksen genreen liittyvään fiktiivisyyteen viittaa se, että jokaisella epigrafilla on fantasiamaailmaa käsittelevä aihe ja lähes aina allekirjoitus, joka sijoittaa tekstit ontologisesti fantasiamaailmaan. Hobbin epigrafit, samoin kuin kohdeteosten alussa esiintyvät kartat toimivat osittain samalla tavalla: molempien kautta esitetään suoraan lukijalle fantasiamaailmaan kuuluvia objekteja, ilman että niiden sisältö suodatetaan ja tulkitaan (välttämättä) jonkin päätekstin tajunnan kautta lukijalle. Kaikissa *Farseer*-sarjan teoksissa esiintyy teosten alkulehdillä fantasiamaailmaa esittäviä kartta tai karttoja, jotka ovat yleisiä fantasian genreen liittyviä paratekstejä (Bushell 2016, 181), jotka voivat sijaita niin teoksen alku- tai loppulehdillä kuin tekstin seassakin. Käytäntö on tuttu jo modernin fantasiakirjallisuuden perusteoksesta, J. R. R. Tolkienin massiivisesta romaanista *The Lord of the Rings* (1954), ja on muodostunut yhdeksi fantasiakirjallisuuden genresignaaleista. Jälkimmäisellä tavalla fiktiivisiä ovat ne epigrafit, jotka esimerkiksi kertovat fantasiamaailmaan sijoittuvan sadun.

Fiktiivisiä karttoja tutkinut Ekman (2013, 31–32) nostaa juuri fiktiivisyyden olennaiseksi asiaksi kysyessään, ovatko kartat paratekstejä. Ekmanin (2013, 31–32) mukaan karttojen tulkitseminen parateksteiksi helpottuu, jos ne jollakin tavalla viittaavat lukijan maailmaan. Tällainen tilanne on esimerkiksi silloin, kun kartoissa käytetään aktuaalimaailman karttakonventioita, kuten tietynlaista karttaprojektiota. Tällöin kartat ovat nimenomaan paratekstuaalisuuden vaatimalla liminaalialueella, sillä ne ovat osa teosta ja kuvaavat teoksen maailmaa mutta viittaavat kuitenkin myös aktuaalimaailmaan. (mt., 31–32.) Sen sijaan fiktiivisten hahmojen luomat ja fiktiiviseen maailmaan sijoittuneet kartat etäännyvät paratekstuaalisesta roolista. Tällöin karttoja tulisi Ekmanin mukaan ennemminkin tarkastella fantasiateoksen kappaleena ja osana, ”doseemeina” (*doceme*, mt., 31). Doseemi on Ekmanin (2013, 21) mukaan sellainen osa jotakin dokumenttia, mikä ei voi olla jotakin itsessään, vaan se on aina jonkun laajemman dokumentin osa.

Myös Birke ja Christ (2013, 73) huomauttavat, että paratekstien fiktiivisyys lähentää niitä päätekstiin, vaikka samalla niiden erillisyys päätekstistä asettaa ne kuitenkin parateksteiksi. Vaikka karttoja ei voi suoraan rinnastaa epigrafeihin muun muassa niiden erilaisten sijaintikonventioiden, esiintymistiheyden ja pääosin kuvallisen esitystavan vuoksi, kirjallisuuden karttojen tutkimuksella yleensä on paljon hyödyllisiä yhtymäkohtia epigrafiien analyysiin. Aiheellista onkin pohtia karttojen

kautta sitä, millä tavoin myös epigrafioiden kohdalla fiktiivisyys vaikuttaa niiden paratekstuaaliseen rooliin ja tulkintaan ylipäänsä.

Muodollisesti ja tekstuaalisesti epigrafi tai esimerkiksi Ekmanin tutkimat kartat ovat kuitenkin erillään varsinaisesta tekstistä myös tilallisesti. Paratekstien analyysin yksi osa-alue Genettelle on myös niiden sijainti, joka viittaa konkreettisesti paratekstien sijaintiin painetussa teoksessa tai sen ulkopuolella. Analyysissä kuuluu olennaisesti tällöin ottaa huomioon, sijaitsevatko paratekstit esimerkiksi teoksen kansilehdillä, takakannessa, tekstin seassa vai irrallaan teoksesta esimerkiksi kirjailijan muistiinpanojen muodossa. Genetten (1997b, 4–5) luokittelussa tärkeää onkin paratekstien etäisyys painetusta teoksesta, eli sijaitsevatko ne teoksen sisällä (peritekstit) vai ulkopuolella (epitekstit). Tekstielementtien ollessa teoksen tai lukujen ”reuna-alueilla” ne ovat lähempänä parateksteistä käytettyjen kynnyksen tai kehyksen metaforaa ja tässä mielessä myös konkreettisemmin liminaalialueella. Epigrafioiden fiktiivisyys hämärtää niiden tulkintaa parateksteiksi, sillä käytännössä ne voidaan silloin lukea myös osaksi tekstiä, vaikka tekstuaalisessa tilassa niiden erillisuus päätekstistä onkin selkeä typografisesti. Muihin parateksteihin verrattuna epigrafi on tekstuaalisesti kuitenkin hyvin lähellä päätekstiä, jolloin sen tilallinen erillisuus ei ole yhtä suuri kuin esimerkiksi päätekstin ja julkaisutietojen, jolloin epigrafi on helpommin luettavissa osaksi päätekstiä. Fiktiivisyyden lisäksi epigrafeja päätekstiin lähentää niiden ajoittainen kiinteä yhteys päätekstin juoneen, jota käsittelemme tarkemmin luvussa 3.

Epigrafioiden fiktiivisyyden lisäksi on otettava huomioon Hobbin teosten kohdalla myös niiden *fantastisuus*, niiden erottamattomuus teoksen kuvaamasta fantasiamaailmasta. Fantasia on perusluonteeltaan jotakin mahdotonta (Hume 1984, 8; Attebery 1980, 2; Attebery 1992, 14–15; Clute & Grant 1997, 338; Wolfe 2011, 68; Mendlesohn & James 2012, 1; Ekman 2013, 5–6), mutta sen on toimiakseen luotava lukijalle sisäisesti johdonmukainen vieras maailma (Clute 1997, 338; Ekman 2013, 14). Tällaisessa tehtävässä fiktiivistä maailmaa syventävät ja ymmärrettäväksi tekevät, kertomukseen upotetut tai sen reunoille asetetut lisätekstit tai karttojen kaltaiset kuvalliset apukeinot voivat olla hyvinkin olennaisia fantasiamaailman rakennuspalikoita. Tämänkaltaiset tekstit myös luovat fantasiateoksen sisäiseen maailmaan koherenssia, kuten Jyrki Korpua (2015, 109–110) toteaa J. R. R. Tolkienin teosten legendariumia käsittelevässä väitöskirjassaan. Myös massiivisessa fantasiafiktion hakuteoksessa, *Encyclopedia of Fantasyssa*, mainitaan tarinamaailman sisäisten fiktiivisten tekstien olennaisuus fantasian genrelle: ”[w]orks of fictional authors may significantly reflect or interact with their surrounding narratives” (Langford & Stableford & Clute 1997, 127). Samalla jotkut näistä lisäteksteistä ovat muodostuneet jo niin kiinteäksi osaksi genreä, että niistä voidaan puhua jo kliseinä. Roz Kaveneyn (mt., 624) mukaan esimerkiksi fiktiiviset kartat

ovat fantasiakirjallisuudessa jo niin yleisiä, että niihin kiinnitetään huomiota vasta kun niitä ei ole. Karttojen merkitystä fantasiassa parodioi jo esimerkiksi Diana Wynne Jones (1996, 120) teoksessaan *The Tough Guide to Fantasyland* (1996), joka on satiirinen matkaopas fantasiagenrelle tyypilliseen fantasiamaailmaan: ”Find the MAP. It will be there. No Tour of Fantasyland is complete without one. It will be found in the front part of your brochure [--] You must not expect to be let off from visiting every damn place shown on it.” Fiktiivisten tekstien käyttö fiktiivisen maailman rakennuksen ja tarinan kehittymisen osana ei siis ole vain epigrafeihin rajoittuva ilmiö, vaan myös laajempi fantasian genreen liittyvä ominaisuus. Mahdotonta tilaa, kuten fiktiivistä fantasiamaailmaa, voi havainnollistaa karttojen tapaan kuvallisesti mutta myös muunlaisten aputekstien avulla.

Kuten edellisessä luvussa argumentoin, epigrafien muodollinen, sisällöllinen ja tyyllinen erillisyyttä päätekstistä mahdollistaa niiden käsittelyn siitä erillään ja omana ilmiönään. Pelkästään fiktiivisyys ei myöskään poista epigrafien statusta epigrafeina, vaikka se muuttaa ongelmalliseksi epigrafien roolin *parateksteinä* ja niiden suhteen varsinaiseen tekstiin. Kyse on loppujen lopuksi päätekstin rajoista: mikä kuuluu sen piiriin ja mikä ei. Omassa analyysissäni asetan epigrafin päätekstistä erilliseksi, pääosin tekstuaaliseksi ilmiöksi. En kuitenkaan erota epigrafeja teosten kuvaaman fantasiamaailman kokonaisuudesta, jolloin ne eivät välttämättä ole osa lineaarisesti etenevää kertomusta mutta kuitenkin osa teosta ja kertomuksen kuvaamaa fantasiamaailmaa. Tällöin ne myös astuvat kauemmas genetteläisestä paratekstuaalisuudesta.

Epigrafien paratekstuaalisuuden kyseenalaistaminen ei kuitenkaan estä niiden funktioiden pohtimista, varsinkaan, jos funktioita ei tarkastella pelkästään epigrafien paratekstuaalisesta roolista käsin vaan teoksen fantastisesta kontekstista kumpuavina ja sen vaatimina. Seuraavaksi tarkoitukseni onkin tarkastella epigrafien funktioita keskittyen siihen, miten ne toimivat fantasiamaailman rakentajina. Samalla pyrin löytämään täydennyksiä paratekstuaalisuuden teorian esittämiin funktioihin ja kommentoimaan sitä, millä tavoin epigrafien fiktiivisyys ja fantastisuus kyseenalaistaa niiden roolia parateksteinä ja mitä funktioita niillä joka tapauksessa on, huolimatta siitä käsitetäänkö ne parateksteiksi vai ei.

Hobbin teosten epigrafit ovat suurimmassa osassa tapauksia pitkiä, lähes sivun mittaisia. Moton kaltaisia, yhden tai parin lauseen mittaisia, epigrafeja on vain muutama. Pituus saattaa aluksi vaikuttaa lukemista häiritsevältä tai siihen epäolennaisesti vaikuttavalta – täytyyhän lukijan oletettavasti lukea jokaisen luvun alussa ensin pätkä lukuun liittymätöntä tekstiä päästäkseen käsiksi varsinaiseen tarinaan. Epigrafien lukematta jättämistä ja sen vaikutuksia pohdin tarkemmin luvussa

4. Pituus kuitenkin liittyy yhteen epigrafien näkyvimmistä ja ilmeisimmistä funktioista, joka on informaation tarjoaminen. Tästä seuraavaksi esimerkkinä katkelmia *Fool's Assassinin* luvun 6 epigrafista, joka on noin kahden sivun mittainen. Se on selvitys, joka sisältää tarinan Skill-taikuuden vääränlaisen käytön seurauksista. Epigrafi alkaa toteamalla yleisiä ominaisuuksia taikuuden luonteesta ja antamalla sen jälkeen ohjeistuksia siihen, kuinka taikuuden käyttöön liittyvää ”nälkää” ja liiallista käyttöä voi valvoa:

The hunger for using the Skill does not diminish with use or with age. Curiosity disguises itself as a legitimate desire for wisdom and adds its temptation. Only discipline can keep it in check. For this reason, it is best that the members of a coterie are kept in proximity to one another throughout the span of their lives, so that they can reinforce with one another the proper use of the Skill. [--] With your Solos, be most vigilant of all. [--] It is absolutely essential that the Skillmaster be vigilant in overseeing every Solo. If a Solo becomes secretive and excessively private in his habits, it may be necessary for all Masters of the Skill to convene and discuss containing his magic, lest it gain control of the Solo and he hurt himself or others.

But who shall watch over the shepherd?

This question presents the problem neatly. The Skillmaster, at his elevated level, can be disciplined only by himself. This is why the position must never be political, nor granted as an honor, but only bestowed to the most learned, the most powerful, and the most disciplined of the Skill-users. [--]

– RESOLUTION OF THE MASTERS FOLLOWING THE COWSHELL
VILLAGE TRAGEDY (FA, 147–148.)

Näitä ohjeita seuraa epigrafiassa tarina siitä, kuinka eräs Skillmaster Clarity muokkasi taikuudellaan kokonaisen kylän ihmisten unia, tunteita ja käyttäytymistä, mikä lopulta johti traagiseen lopputulokseen. Lopuksi seuraa Clarityn tuomio ja päätös: ”[t]he gathering of the Masters concludes that no Solo must ever hold the rank of Skillmaster again.” (FA, 148) Epigrafi sisältää fantasiamaailmaan kiinteästi liittyviä käsitteitä, kuten Skill, Skillmaster, Skill-user, Solo, coterie ja Masters of the Skill. Taikuuden luonne ja siihen liittyvät nimet ovat tunnettuja jo varsinaisesta tekstistä, coterie tai Skill coterie esimerkiksi viitaten taikuuden käyttäjien ryhmään, joka avustaa kuningaskunnan hallitsijaa ja Solo viitaten hallitsijan palveluksessa olevaan taikuuden käyttäjään ilman tällaista ryhmää. Epigrafin sisältö ei näin ollen ole täysin ymmärrettävä, jollei sitä tulkitse suhteessa teoksen kokonaisuuteen. Epigrafi ei myöskään liity suoranaisesti luvun tapahtumiin, vaan koko teokseen ja *Farseer*-sarjaan laajemmin, jossa Skill-taikuus on olennainen osa fantasiamaailmaa ja protagonistin Fitzin elämää. Fitz on määritelty *The Fitz and the Fool* -trilogian ajassa kyseisen taikuuden käyttäjänä Soloksi ja Fitzin hahmoon luonnehdinta ”secretive and excessively private in his habits” sopii hyvin. Epigrafi kommentoikin näin myös Fitzin persoonaa ja

käyttäytymistä taikuuden suhteen jopa koomisesti, joskin epäsuorasti. Taikuuden käytön vaarat ovat myös toistuva teema ja aihe teoksissa ja taikuudesta kertovissa epigrafeissa.

Epigrafi on kuitenkin myös kommentti sarjassa aiemmin tapahtuneille asioille. *Fool's Assassinin* tapahtumia kolmekymmentä vuotta aiemmin kuvaava, sitä edeltävä *Tawny Man* -trilogia, kuvaa tapahtumia, jossa Soloksi määriteltyä Fitzia ehdotetaan Skillmasteriksi. Vallitseva tilanne taikuuden käytön järjestelmässä on siis selkeästi erilainen kuin epigrafin kirjoittamisen aikaan, jossa tällainen käytäntö suoraan kielletään ja jota pidetään erityisen huonona ja vaarallisena. Samalla se on myös kommentti *The Farseer* -trilogian aikaan, jolloin Skillmasterin titteli on poliittinen. Epigrafin teksti sijoittuu myös selkeästi *Farseer*-sarjassa esitetyn fantasiamaailman ajan ulkopuolelle kauemmas menneisyyteen, sillä sarjan päätekteissä ei mainita epigrafin henkilöitä tai tapahtumia tarinan nykyisyydessä olemassa olevina hahmoina.

Tawny Man -trilogian aikaiset tapahtumat ovat siis vastakkaisia sille ”totuudelle” ja päätökselle, joka löytyy epigrafin esittämästä tekstistä, ja sen sisällön voidaan näin olettaa olleen tuntematonta edellisen trilogian tapahtumien aikoihin. Koska epigrafi esitellään lukijalle tässä vaiheessa, sen voidaan olettaa olevan fantasiamaailman tai sen olennaisten henkilöiden hallitsemaa tietoa tarinan nykyisyydessä. Samalla se antaa lukijalle mahdollisuuden verrata fantasiamaailman lähimenneisyyttä kauempaan menneisyyteen, jolloin Skill-taikuutta on säädellyt erilainen järjestelmä. Näin epigrafi on kommentti myös siihen, millä tavoin informaatio rakentuu fantasiamaailmassa ja miten se lukijalle tarjoillaan. *Farseer*-sarjassa informaatio perustuu kirjoitetuille teksteille ja uutta informaatiota saadaan, kun uusia tekstejä löytyy ja ne luetaan, tai kun aivan uusi, hankittu informaatio tallennetaan. Näin myös lukijalle voidaan signaloida epigrafiensa kautta, millaista tietoa tarinan nykyisyydessä on yleisesti tai jonkun hahmon tiedossa ilman, että se mainitaan eksplisiittisesti varsinaisessa tarinassa. Epigrafit ovat näin myös viittaus siihen, millaista tietoa on tullut ilmi.

Fantasian maailma on lukijalle lähtökohtaisesti outo ja vieras eivätkä sen lainalaisuudet ole välttämättä selvillä lukijalle entuudestaan. Ryanin (1991, 51) muotoileman *pienimmän mahdollisen poikkeaman periaatteen* mukaan lukija pyrkii tekemään fiktiivisestä maailmasta päätelmiä sen tiedon perusteella, mitä hänellä on omasta maailmastaan ja muutoksia näihin päätelmiin tehdään vain, kun teksti niin vaatii. Fiktiossa esitettyä fantasiamaailmaa tarkasteltaessa tämä tulkintastrategia näyttää kuitenkin ongelmallisena, sillä fantasia kyseenalaistaa monella tavoin lukijan oman maailmansa perusteella tekemiä päätelmiä. Kyse on siitä, että fantasia voi haastaa niitä oletettuja todellisuuden perusteita, joilla lukija ankkuroi fiktion esittämää uutta tietoa vanhaan

tietoon – fantasian maailmoissa on esimerkiksi usein magiaa, joka uhmaa luonnonlakeja. Pienimmän mahdollisen poikkeaman periaate ei olekaan sopivin tapa ajatella lukijan tiedon käsittelyä fantasiakirjallisuuden kontekstissa, sillä fantasian maailma on jo lähtökohtaisesti perusteiltaan täysin erilainen suhteessa aktuaalimaailmaan – fantasia kun on jotakin mahdotonta.

Fantasiamaailman todellisuuden rakenne voi olla aivan erilainen kuin lukijan aktuaalimaailman, jolloin tämän on sopeuduttava epä tietoisuuteen ja samalla pyrittävä hankkimaan tästä uudesta maailmasta tietoa maailman omilla ehdoilla, jotta se muuttuu ymmärrettäväksi. Fantasiassa tai yleisemmin spekulatiivisessa fiktiossa tämä tiedon tarjoaminen on kuitenkin korostetussa asemassa, sillä lukijan voi olla vaikeaa tai jopa mahdotonta tehdä etukäteispäätelmiä fiktiivisestä fantastisesta maailmasta, ja tiedonhankintaa varten käyttöön täytyy ottaa muita strategioita. Tiedon tarjoaminen nimenomaan fiktiivisestä maailmasta ja sen lainalaisuuksista on fantasiassa siten korostunut. Kartat ovat yksi keino, jolla voidaan ikään kuin tiivistetysti kuvallisessa muodossa tuoda lukijalle paljonkin informaatiota fantasiamaailmasta. Monenlaiset selittävät rakenteet, kuten tietoa fantasiamaailman historiasta ja legendoista pursuavat opashahmot, jotka auliisti kertovat tietojaan muille hahmoille, ovatkin fantasiassa yleisiä. Hobbin romaaneissa epigrafit ovat yksi keino, joilla tietoa voidaan lukijalle tarjoilla jollain tavalla ”luonnollistettua” reittiä käyttäen – epigrafit esittävät olevansa sitaatteja kirjoituksista, jotka ovat edelleen myös lukijan maailmassa yleisesti ottaen luotettavia ja käytettyjä tiedonhankinnan välineitä.

2.3 Historiallisuus ja tunnelman luominen

Hypoteesini on, että epigrafioiden kaltaiset tekstuaaliset ilmiöt liittyvät erityisesti fantasiagenressä sellaisen menneisyyden luomiseen, joka poikkeaa aktuaalisen maailman menneisyydestä. Aiempi tutkimus tällaisesta aiheesta on vähäistä, vaikka esimerkiksi Korpua (2015, 18–19) on tutkinut millä tavoin fiktiiviset tekstit ja myytit Tolkienin teoksissa luovat illuusiota aiemmista fiktiivisistä aikakausista. Väitän, että epigrafi liittyy kiinteästi fantasiamaailman menneisyyden ja historian vaikutelman luomiseen sekä tekstuaalisena ilmiönä että sisältönsä kautta.

Farseer-sarjan maailmassa hahmot hankkivat tietoa lukemalla kirjoituksia. Nämä kirjoitukset ovat usein, joskaan eivät aina, niitä samoja, joita myös lukijalle esitellään epigrafeissa. Ongelman kohdatessaan teosten hahmot ja varsinkin päähenkilö Fitz vetäytyvät usein lukemaan vanhoja tekstejä, joista pyritään löytämään ratkaisu. Samalla hahmot tulkitsevat ja punnitsevat tekstien sisältämän tiedon totuudenperäisyyttä, varsinkin, jos on kyse myös fantasiamaailmassa hyvin vanhoista teksteistä. Tällainen kriittinen suhtautuminen aiempaan tietoon näkyy esimerkiksi *Fool's*

Questin luvun 17 epigrafista, jossa pohditaan vanhempien tekstien ja aiempien käännösten luotettavuutta:

*There are seventy-seven known medicinal uses for dragon parts, and fifty-two unsubstantiated ones. The seventy-seven are listed on the scrolls called Trifton Dragon-killer's Remedies. **Of great antiquity, this scroll has been translated many times, to the extent that seventeen of the remedies make no sense.** For instance, we are told that "ground dragon scales applied to the apple with brighten coal a maiden's eyes." [--] The fifty-two unsubstantiated remedies are those with no attestations, and ones that seem unlikely to be real. As they are at the end of the translation I have, **I suspect they are a later addition** by someone seeking to present the medical properties of dragon parts as having more wondrous uses. [--]*

– UNFINISHED MANUSCRIPT, CHADE FALLSTAR
(FQ, 310; lihavoinnit omia.)

Esimerkistä olen lihavoinnut kohdat, joissa tekstin kirjoittaja avoimesti pohtii vanhemman kirjakäärön luotettavuutta ja niitä prosesseja, jotka siihen ovat vaikuttaneet. Fantasiamaailmankin tieto on altis huonojen kääntäjien työlle ja innokkaiden kirjoittajien muutosvimmalle, eikä vanhan tekstin tarjoamaa tietoa voi niin fantasiamaailman kuin fantasiaan uppoutunut aktuaalimaailmankaan lukija välttämättä ottaa totuutena fantasiamaailman kontekstissa.

Mielenkiintoista on kuitenkin myös se, millaiset epigrafeissa esitetyt tekstit sitten voidaan lukea luotettaviksi. Epigrafissa kommentoitua, alkuperäistä kirjakääröä ei nimittäin näytetä lukijalle muuten kuin kommentoijan seulan kautta ja vanhemman tekstin luotettavuuden arvioinnin suorittaa yksi päätekstin hahmoista. Viimeisintä eli uusinta tietoa tarjoavatkin lukijalle itse päätekstistä tutut hahmot, kuten päähenkilö Fitz tai edellisessä esimerkissä esiintyvä kirjoittaja Chade, yksi Farseer-suvun jäsenistä. Tällaiset hahmot myös tarjoavat tietoa, joka on linjassa päätekstin tapahtumien kanssa ja tässä mielessä ”totta” fantasiamaailmassa. Näin ollen se saa vahvistuksen myös lukijalta – hänhän on myös päässyt lukemaan, eli todistamaan, niitä tapahtumia, joista hahmot myöhemmin kertovat. Samalla lukija voi tehdä päätelmiä epigrafiien esittämien tietojen totuus pohjasta suhteessa fantasiamaailman tapahtumiin, kuten kohta esitettävästä esimerkistä nähdään. Luotettavina lähteinä näyttäytyvät ainakin siis myös ne hahmot, joiden kertomaan lukija myös yleensä tarinan sisällä luottaa.

Olemassa olevaan tietoon ja kerrottuun menneisyyteen (*narrated past*) nojautuminen on yksi niistä piirteistä, jotka Mendlesohn (2008, 14–15) mainitsee luonnehtiessaan fantasian portaali-quest -moodia. Tarkemmin Hobbin teosten suhdetta Mendlesohnin fantasian moodeihin käsittelen luvussa 4. Epigrafit ovat eräänlainen malliesimerkki tällaisesta kerrotusta menneisyydestä, sillä ne jo

olemassaolollaan validioivat kertomansa menneisyyden. Portaali-quest -tyyppiselle fantasialle on tyypillistä, että tarina nojautuu profetioihin ja tietoa hankitaan pääosin vanhoista kirjoituksista, jolloin tieto on jotakin löydettyä ja vanhaa toisintavaa, eikä uutta tai hahmojen muokkaamaa. (mt., 14–16) Nämä ominaisuudet löytyvät myös *Fool's Assassinista* ja *Fool's Questista*, kuin myös koko *Farseer*-sarjasta. Tarinan päähenkilöiden profetallinen tausta ja tehtävä ovat olennainen osa koko *Farseer*-sarjan tarinaa, mutta samalla tavoin on myös tukeutuminen kirjoituksiin ja kirjoitettuun tietoon. Tarinan hahmot lukevat toistuvasti kirjoja ja kirjakääröjä, yrittävät etsiä kadonnutta tietoa käsiin murenevista tai puolittain tuhoutuneista kääröistä, yrittävät kääntää vieraskielisiä tekstejä tai hankkia takaisin varastettuja tai myytyjä tekstejä. Ahdistus kadonneesta tiedosta ja sen vähyydestä vaivaa hahmoja usein, eikä tietoa tunnu koskaan olevan tarpeeksi tai sen tulkintaan ei ole tarvittavia välineitä. Kirjoitukset ovat olennaisia tarinan ja sen etenemisen kannalta, mutta alleviivaavat myös kertomuksen yleistä kommunikaatioon ja sen ongelmiin liittyvää tematiikkaa.

Epigrafien informaatio ei välttämättä ole kuitenkaan luotettavaa – kuten edellisestä esimerkistä huomataan, fantasiamaailman hahmot itse eivät välttämättä pidä kirjoitettua tietoa kaikissa tapauksessa todenmukaisena. Näiden fantasiamaailman tekstikriittisten hahmojen päällimmäinen asenne on, etteivät profetiat tai muutkaan tekstit ole yksiselitteisiä eikä niitä tule seurata sokeasti. Epigrafeissa voidaan antaa myös fantasiamaailman faktojen vastaista tietoa, jonka lukija voi kuitenkin päätellä vääräksi lukiessaan tekstiä. *Fool's Questin* luvun 6 epigrafi on Kuuden herttuakunnan monarkkien lyhyt historia ja kertoo *Farseer* -sarjan ensimmäisen trilogian kolmannen kirjan, *Assassin's Questin*, aikaisista tapahtumista:

Pregnant with the Farseer heir, she and her minstrel, Starling Birdsong, were transported from the Elderling lands to the battlements of Buckkeep Castle, flown there by an immense dragon. King Verity escorted her to safety before rejoining his dragon mount. With the other Elderling warriors astride their dragon steeds, he took to the air to resume the great battle he had begun against the Red Ships.

– A BRIEF HISTORY OF THE MONARCHS OF SIX DUCHIES (*FQ*, 98.)

Epigrafin allekirjoituksessa ei mainita kirjoittajan nimeä, mutta lukija voi päätellä, että sen lähteenä tuskin ovat edellä mainitut luotettavat fantasiamaailman hahmot, jotka tietävät kuinka asiat ”oikeasti” ovat tapahtuneet. Toinen vaihtoehto on, että epigrafi on osa heidän tarjoamaansa virallista historiaa, jota tarjotaan totuutena muille kuin teoksen avainhenkilöille ja lukijalle. Tämä palanen Kuuden herttuakunnan historiaa poikkeaa siitä, mitä lukija tietää oikeasti fantasiamaailman historiassa tapahtuneen: epigrafiissa mainittu kuningas Verity ei ratsastanut lohikäärmeellä vaan oli

itse muuttanut muotoaan lohikäärmeeksi, kuten myös tekstissä mainitut soturit, ”Elderling warriors”. Myöhemmin teoksessa avataan epigrafiä hieman tarkemmin Fitzin, tapahtumia todistaneen hahmon, äänellä: ”and as a dragon, Verity had risen and carried both Kettricken and Starling back to Buckeep, so that his queen might bear his son and continue his lineage. The dragon he had made at such a cost led the battle against the Red-Ship Raiders and the Outislanders.“ (FQ, 665; kursiiivit omia) Kuten oikeassakin maailmassa, historiallinen totuus on neuvoteltavissa ja riippuu näkökulmasta. Epigrafit tuovat näkyväksi näitä näkökulmia sekä sen position, johon lukija tiedollisesti asettuu suhteessa fantasiamaailman hahmoihin. Fantasiamaailman menneisyyttä ei siis kerrota lukijalle pelkästään näkökulmahenkilöiden tajunnan kautta suodattaen, vaan erillisen tekstien kautta. Tällöin lukija voi tehdä itse arvioita tekstien totuusarvosta suhteessa fantasiamaailmaan, ja ajoittain lukija pääsee myös näkemään, millä tavoin fantasiamaailman hahmot prosessoivat samaa, tekstien kautta välittyvää informaatiota.

Hobbin teoksissa tekstien kautta tarjottu menneisyys on kuitenkin monimutkaisempi ilmiö kuin kenties niissä monissa muissa portaali-questin kategoriaan sujuvammin sopivissa teoksissa, joissa tiedon ja kommunikaation kysymykset eivät ole sekä juonen että teoksen rakenteen tasolla yhtä suuressa osassa kuin Hobbin teoksissa. Tässä suhteessa Hobbin teokset vastustavat sijoittumistaan portaali-questin kategoriaan, vaikka muilta osin sopivatkin siihen hyvin. Käsittelen tarkemmin kohdeteosten sijoittumista Mendlesohnin fantasian kategorioihin eli moodeihin luvussa 4. Mendlesohnin kerrottuun menneisyyteen liittyy nimittäin myös se, ettei menneisyyden kertomusta kyseenalaisteta vaan se nielaistaan kritiikittä (Mendlesohn 2008, 14–16). *Farseer*-sarjassa tämä ei selkeästikään ole laita, sillä sekä lukija että teoksen hahmot huomaavat ristiriitoja ja suoranaisia valheellisuuksia menneisyydestä kertovissa teksteissä ja asettavat ne monessa tapauksessa kyseenalaisiksi tiedonlähteiksi suhteessa fantasiamaailman todellisuuteen.

Epigrafit ovat kertomukselle rinnakkainen tekstien kokoelma, jonka asema nousee olennaiseksi maailmanrakennuksen osaseksi *Farseer*-sarjassa. Epigrafien tai samankaltaisten tekstien teoria ei sen sijaan näytä tällaista asemaa puolustavan. Fantasiafiktion keinoja satirisoiva Jones mainitsee myös lukujen tai teososien alkuihin sijoitetut aforistiset lausumat:

GNOMIC UTTERANCES. These are traditional, and are set at the head of each section of the Guidebook. The reason for them is lost in the mists of HISTORY. They are culled by the management from a mighty collection of wise sayings probably compiled by a SAGE – probably called Ka’a Orto’o – some centuries before the Tour begins. The Rule is that no Utterance has anything whatsoever to do with the section it precedes. Nor, of course, has it anything to do with GNOMES. (Jones 1996, 80.)

Jonesin hakuteoksessa näitä lausumia ei vain määritellä, vaan niistä esitetään tyypillinen, parodioitu esimerkki Jonesin teoksen kunkin luvun alussa. Näin voidaan päätellä, että Jones puhuu samasta tai ainakin hyvin samankaltaisesta tekstuaalisesta ilmiöstä kuin Genette epigrafiensa kohdalla. Jones on myös samoilla linjoilla kuin Genette, joka epäilee epigrafien sisällön suhteessa aseteltuun olevan usein täysin sattumanvaraista: ”[t]he Rule is that no Utterance has anything whatsoever to do with the section it precedes.” (mt., 80), eikä niillä tunnu olevan varsinaista tarkoitusta ”[t]he reason for them is lost in the mists of HISTORY.” (mt., 80). Jonesin parodiasta on kuitenkin löydettävissä fantasiafiktion epigrafeille spesifejä piirteitä: ne ovat vanhoja tekstejä, joiden lähde on jonkinlainen auktoriteetti, eivätkä ne ole yhteydessä siihen tekstiosioon, jota ne edeltävät. Myös Jones asettaa nämä lausumat tai epigrafit varsinaiselle tarinalle alisteiseksi ja jopa turhaksi koristeeksi, joiden tarkoitus on ainoastaan luoda vaikutelma historiallisuudesta ja tarjota auktoriteettien esittämiä viisauksia.

Huolimatta kohdeteosten epigrafien sijainnin sattumanvaraisuudesta ne eivät kuitenkaan asetu luontevasti Genetten mainitsemaan ja Jonesin heijastelemaan malliin, jossa epigrafien pääasiallinen vaikutus on niiden luomassa vaikutelmassa eikä niinkään niiden sisällössä. Epigrafit *Fool’s Questissa* tai *Fool’s Assassinissa* eivät ole sattumanvaraisia tai näennäisen olennaisia suhteessa fiktiiviseen tarinamaailmaan tai juoneen. Ne sekä esittävät olennaista, uutta informaatiota että selittävät, tarkentavat tai tarjoavat uusia tulkintoja aiemmista tarinamaailman ilmiöistä, tapahtumista ja henkilöistä ja alleviivaavat teoksen keskeisiä teemoja. Epigrafit myös vihjaavat tarinamaailman tulevista tapahtumista ja sisältävät paljon intertekstuaalisia viittauksia muihin, samaan fantasiamaailmaan sijoittuviin teksteihin. Tunnelman tai vaikutelman luominen ja tarjottu tieto kulkevat käsi kädessä Hobbin teosten epigrafien kohdalla, sillä tiedon tarjoaminen ja vaikutelman luominen fantasiamaailman historiallisuudesta ovat osa samaa funktiota. Epigrafien sijoittumisen ja sisällön satunnaisuus näyttääkin olevan Hobbin kohdalla hämäystä mutta fantasiafiktion omat, kliseisiksi muodostuneet perinteet ja lukuohjeet saattavat ohjata lukijaa ohittamaan epigrafit kokonaan tai olla antamatta niille suurta painoarvoa.

Varsinaisen tekstin sisällä tai ympärillä fiktiivistä historiaa luovia tekstejä käsittelee myös Korpua, joka nimeää J. R. R. Tolkienin teoksista muodostuvan kokonaisuuden legendariumiksi. Korpua (2015, 19) mukaan Tolkien käyttää keksittyjä myyttejä luodakseen fiktiivistä historiaa fantasiamaailmansa taustalle. Koko legendariumin fiktiivinen historia luo teoksille oman, fiktiivisen viittauskohteen, joka on uskottava legendariumin sisällä (mt., 111–112). Samalla fiktiiviset inter- ja intratekstuaaliset viittaukset teosten sisällä luovat vanhempien aikakausien tuntua, uskottavuutta, koherenssia ja eräänlaista realismia tekstiin (mt., 36, 103, 111–112).

Korpua (2015, 106) puhuu ”fiktiivisestä historismista”, historian tunnun luomisesta fiktiiviselle fantasiamaailmalle. Hän korostaa, kuinka viittaukset tekstin sisällä tähän fiktiiviseen taustaan luovat tuttuuden tunnetta mutta myös koherenssia, tuntua kokonaisesta, yhtenäisestä maailmasta (mt., 111–112). Hobbin epigrafit voi nähdä samanlaisessa funktiossa, vaikka Korpuan kartoittama Tolkienin legendarium onkin eittämättä paljon laajempi ilmiö eikä keskity paratekstuaalisiin elementteihin. Läsnaolollaan myös epigrafit luovat tuntua menneisyydestä ja kirjoitetusta historiasta, sekä antavat samalla muodollaan painoarvoa kirjoituksille ja itse kirjoittamiselle, menneisyydestä kertomiselle. Ne toimivat myös koherentin, kokonaisen ja yhtenäisen maailman luomisen välineinä sillä ne antavat olettaa, että fantasiamaailma ei ole pelkästään se mitä pääteksti välittää. Siihen kuuluu myös valtava määrä rinnakkaisia tekstejä, joista lukijalle tarjotaan nähtäväksi osa, mutta ei kaikkia: kertomuksen hahmot *Fool’s Assassinissa* ja *Fool’s Questissa* viittaavat usein myös teksteihin, joita lukijalle ei epigrafeissa koskaan näydetä.

Genette (1997b, 160) ja David Scott toteavat (2000), että yksi epigrafien tehtävistä oli asettaa kirjailijan teos arvostettujen edeltäjien suojan alle ja toimia symbolina, joka yhdistää tekstin johonkin aiempaan tekstiin, tai liittää teos tietynlaisten kirjallisten sukujuurien jatkeeksi. Aiempiin kirjailijoihin tai tiettyyn traditioon viittaaminen ei aivan samalla tavalla toimi Hobbin tai ylipäätään fantasiaromaanien fiktiivisten epigrafien kohdalla, sillä epigrafit viittaavat sellaiseen alkuperäistekstiin ja kirjoitusperinteeseen, johon lukijalla ei ole pääsyä tai joka esiintyy vain siinä teoksessa tai teossarjassa, jossa näihin viitataan. Kirjoitusperinne ja sen ”suuret kirjailijat” aktualisoituvat ainoastaan itse epigrafien kautta, eikä lukija voi olla itse osa perinnettä tai tietää siitä mitään ennen epigrafeja tai lukemaansa fantasiateosta, sillä ne eivät ole olemassa teoksen ulkopuolella. Viittauskohteen ollessa fiktiivinen tai ei-olemassa tärkeää on kuitenkin luotu *vaikutelma* siitä, että on jotain, johon viitataan.

Epigrafit luovat vaikutelman fiktiivisen maailman historiallisuudesta mutta samalla myös ovat tätä historiaa. Ne eivät ole kuitenkaan pelkästään luomassa tunnelmaa, vaan myös aktiivisesti mukana fantasiamaailman rakentumisessa tarjoten informaatiota ja vihjeitä tarinan kulusta. Hobbin epigrafien funktio ei siis pelkisty fantasiakliseiden mukaiseksi tai Genetten epäilemäksi ornamentaalisuudeksi, vaikka vaikutelmien ja tunnelman luonnin funktio on niissäkin eittämättä läsnä. Epigrafeissa ennemminkin yhdistyvät olennaisella tavalla historiallisuuden vaikutelman luominen ja informaation tarjoaminen, joista molemmat ovat keskeisiä kerrotun tarinan ja uskottavan ja kokonaisen fantasiamaailman luonnin kannalta. Samalla epigrafit toimivat kuitenkin myös genremarkkerin tehtävässä, joskin astuvat tässä kohtaa jonkin verran sekä Jonesin esittämien kliseiden että Genetten epigrafivaikutuksen määritelmästä sivuun.

3. Epigrafit ekspositiona ja retorisena välineenä

Tässä luvussa analysoin retorisesta näkökulmasta epigrafien kommunikaatiotilannetta eli sitä, millä tavoin kommunikaatio tekijältä lukijalle ja kertojalta lukijalle jäsentyy epigrafien ja päätekstin välisen suhteen kautta. Olennaisiksi analyysin alueiksi nousevat epigrafien vaikutus juonen progressioon ja se, miten tämä näyttäytyy sekä epigrafien ja päätekstin välisen informaatorakenteen, että päätekstin näkökulmahenkilöiden välisen tiedollisen ristiriidan kautta. Näitä tilanteita analysoin eksposition käsitteen ja retoriseen kirjallisuudentutkimukseen kuuluvan *tiedonvälitysfunktion* käsitteen kautta. Samalla analyysi tarkentaa edellisessä osiossa esiin tullutta, epigrafeille ominaista informaation välittämisen funktiota keskittymällä sen toimintamekanismeihin. Kiinnitän huomioni siihen, millä tavoin pääteksti ja epigrafit toimivat suhteessa toisiinsa ja millä tavoin tieto esitetään lukijalle näiden välisen suhteen kautta. Tuon esille myös epigrafien alleviivaaman, mutta myös päätekstin aiheissa korostuvan kommunikaation tematiikan, joka on esillä koko *Farseer*-sarjassa mutta voimakkaimmin *The Fitz and the Fool* -trilogiassa.

3.1 Epigrafien kautta kommunikoitu tieto

Edellisten lukujen esille tuoma olennainen huomio on se, ettei päätekstin ja paratekstin erottava raja ei ole täysin selvä Hobbin teosten epigrafien kohdalla. Teosten juonen ja fiktiivisen maailman kanssa tiiviissä yhteistyössä toimivat pitkät, ajoittain jopa itsessään kertomukselliset tai päätekstiin sulautuvat, epigrafit ovat aivan eri tavalla päätekstin aputekstejä kuin esimerkiksi teoksen otsikot, julkaisutiedot tai takakansiteksti. Genetteläinen paratekstin teoria ei juuri tarjoa vastauksia erilaisten tekstuaalisten paratekstien luokitteluun tai analyysiin siitä näkökulmasta, millä tavoin ne ovat suhteessa fiktion esittämään maailmaan, genreen ja juonen progressioon. Teoria ei ole ottanut huomioon tilannetta, jossa jokin teoksen osa kyllä *muistuttaa* muodoltaan ja joiltain funktioiltaan paratekstiä, mutta ei kuitenkaan ole paratekstin tavoin jäykässä hierarkiasuhteessa päätekstiin tai siitä niin erillinen, että sen voisi poistaa tai vaihtaa päätekstin kärsimättä.

Hierakinen lähestymistapa päätekstin ja paratekstin suhteessa on kohdeteosten epigrafien kohdalla ongelmallinen. Osa ongelmaa on Genetten edustaman, strukturalistisesta kielitieteestä kumpuavan klassisen narratologian kertomuskäsitys, jossa kertomus rinnastetaan tapahtuman tai tapahtumaketjun kuvaukseen (tarkemmin kertomuksen eri määritelmistä ks. esim. Ryan 2007). Sukeltamatta sen syvemmälle narratologian piirissä käytyyn monipolviseen keskusteluun kertomuksen määritelmästä totean, että kohdeteoksia analysoitaessa tällainen kertomusmääritelmä

ei ole mielekäs. Sopivampi on retorisen kirjallisuudentutkimuksen korostama määritelmä kertomuksesta aktina ja kommunikaationa (esim. Phelan 2007), sillä tällaisen määritelmän kautta voidaan analysoida kertomukseen kuuluviksi myös sellaiset tekstiosuudet, jotka tiukemmassa kertomuksen määritelmässä rajautuisivat sen ulkopuolelle. Teosten epigrafit genetteläisessä mielessä epätyypillisinä parateksteinä eivät täten istu myöskään strukturalistiseen kertomuskäsitykseen, ja niiden funktioita ja toimintakeinoja pääseekin paremmin tarkastelemaan retorisen kirjallisuudentutkimuksen käsitteiden kautta.

Tekstin rakennetta katsottaessa olisi myös helppoa rinnastaa pääteksti kertomukseen ja jättää epigrafit parateksteinä sen ulkopuolelle. Kuten olen osoittanut, tämä jaottelu ei kuitenkaan toimi kohdeteosten kohdalla, sillä epigrafeja ei voi erottaa päätekstistä samalla tavoin kuin perinteisemmässä paratekstiteoriassa on tehty. Esimerkki epigrafiien suhteesta kertomukseen on *Fool's Questin* luvun 10 epigrafi, joka on nimettömäksi jäävän oppipojan raportti niin ikään nimeltä mainitsematomalle mestarilleen. Raportissa kuvatuista tapahtumista päätellen on kuitenkin ilmeistä, että raportin oppipoika ja mestari ovat teoksen henkilöt Ash ja Chade, sillä Ash kuvailee yksityiskohtaisesti havaintojaan vakoiltuaan teoksen avainhenkilöä Foolia. Raportin lopussa viitataan oppipojan ja mestarin yhteiseen salaisuuteen:

For now, I judge I have completed this assignment. I have gained his trust and his confidence. I know that was the sole aim of this exercise, but I will tell you also that I feel I have gained a friend. And for that, my good master, I thank you as much as I thank you for my other instruction.

*As you bade me, **I have kept my secret and neither seems to have perceived it.** The test will be, of course, when they meet me in my true guise. Will either recognize me? I will wager the blind will perceive more than the sighted one.*

– THE APPRENTICE (*FQ*, 175; lihavoinnit omia.)

Ash tai Chade eivät ole päätekstin näkökulmahenkilöitä, joten heidän ääntään ei kuulla ensimmäisessä persoonassa muuten kuin ajoittain epigrafeissa. Ashin näkökulma näytetään koko trilogiassa ainoastaan tässä yhdessä epigrafiassa, jonka tarkoitus on informoida lukijaa häneen liittyvästä salaisuudesta. Salaisuus paljastuu sivulla 369: pojaksi luultu Ash onkin tyttö nimeltä Spark, ja tässä myöhemmässä vaiheessa seuraa myös tarina petoksen syistä ja Sparkin alkuperästä. Näin epigrafin tarkoitus on ollut kiinnittää erityistä huomiota aluksi vain sivuhenkilönä esitellyn Ashin hahmoon sekä luoda samalla jännitystä tarinaan, kun lukija odottaa salaisuuden paljastumista. Epigrafiassa esitetty Sparkin näkökulma on myös olennainen tälle myöhemmin esitetylle kohtaukselle: se lieventää Sparkin petoksen voimakkuutta, sillä vakoilutehtävänsä aikana

hän on ystäväystynyt kohteensa Foolin kanssa, jolle hänen myös ensisijaisesti tulee myöhemmin tehdä tiliä petoksestaan. Epigrafin kautta lukija pääsee näkemään Sparkin oman kuvauksen havainnoistaan ja kokemuksistaan, ja sen sisältämä vilpitiön ihailu Foolia kohtaan helpottaa myöhemmin Sparkin hyväksymistä luotettujen avainhahmojen joukkoon.

Edellä kuvattu epigrafi on tärkeä päätekstin tulkinnalle, sillä se samalla sekä viestii lukijalle tietoa, jota avainhenkilöillä ei ole hallussaan, että pyrkii vaikuttamaan lukijan suhtautumiseen myöhemmin keskeiseksi muuttuvaan hahmoon. Tällainen epigrafi ei ole suoraan päätekstille alisteinen eikä myöskään siitä täysin erillinen. Tämä epigrafi on osa teoksen kertomaa tarinaa eli päätekstiä, vaikka muodollisesti se on eroteltu siitä samalla tavoin kuin kaikki muutkin epigrafit, jotka voivat toimia suhteessa päätekstiin myös hyvin erilaisissa funktioissa. Tässä epigrafi luo lukijan ja hahmojen välille tiedollista jännitettä ja toimii samalla olennaisena sisällöllisenä lisänä päätekstin juonelle näyttämällä ei-näkökulmahenkilön tulkinnan tilanteesta, jota myöhemmin teoksessa arvioidaan vain teoksen toisen näkökulmahenkilön kautta.

Hobbin epigrafit eivät siis istu paratekstin teoriaan vaikeuksitta ja lisää ongelmia syntyä, kun niitä lähdetään sovittamaan kertomuksen käsitteeseen. Ovatko epigrafit osa kertomusta vai eivät? Genetten näkökulmasta katsoen epigrafit ovat kyllä osa teosta mutta eivät kertomusta, kun nimenomaan pääteksti mielletään teoksen ns. varsinaiseksi tekstiksi tai kertovaksi sisällöksi. Tässä mielessä epigrafit ovat irrallaan kertomuksesta nimenomaan muodollisten ja materiaalistien seikkojen vuoksi, ja Genetten mukaan päätekstin ja paratekstin välinen hierarkia asettaa epigrafit poistettavan tai muutettavan aputekstin rooliin. Analyysini on kuitenkin osoittanut, ettei Hobbin epigrafiin merkitystä voi typistää pelkästään muodollisen irrallisuuden perusteella eikä niitä voi poistaa tai muuttaa itse kertomuksen kärsimättä. Yllä analysoitu epigrafi ei muodollisesti eroa muista epigrafeista, mutta sisällöllisesti se on hyvin keskeisesti sidottu päätekstin juoneen. Jos kyseistä epigrafia ei olisi tai jos lukija ei sitä lue, jää näkemättä kertomuksen muihin tapahtumiin vaikuttava näkökulma. Tällaisen epigrafin avulla tekijä ei tarjoa pelkästään informaatiota tarinan maailmasta, vaan pyrkii vaikuttamaan lukijan suhtautumiseen ja sitä kautta tunteisiin fiktiivisiä hahmoja kohtaan. Hobbin epigrafiin kiinteä yhteistyö päätekstin kertomuksen ja siinä kuvatun fiktiivisen maailman kanssa asettaakin ne sen sijaan ennemminkin osaksi kertomusta – ne ovat edelleen muodollisesti erillään päätekstistä, mutta sisällöllisesti siinä esitetyn kertomuksen osia.

Mielekkäämpi lähestymistapa Hobbin teosten kohdalla onkin retorisen kirjallisuudentutkimuksen kertomusmääritelmä. Tutkielmassani en ole kiinnostunut pelkästään luettelemaan yksittäisten fantasiaromaanien epigrafiin piirteitä ja funktioita, vaan myös analysoimaan niiden

toimintalogiikkaa ja sitä vaikutusta, jota niillä pyritään lukijassa saamaan. Lähtökohdaksi kertomuksen määrittelyyn ja tarkempaan analyysiin on siksi otettu retorinen kirjallisuudentutkimus, joka määrittelee kertomuksen tarkoitukselliseksi kommunikatiiviseksi aktiksi ja joka korostaa kertomuksen vaikutuskeinoja. Kertomus on tällöin myös itsessään kommunikaatiotilanne, kuten Phelan (2007, 203) kiteyttää: ”somebody telling somebody else on some occasion and for some purpose(s) that something happened”. Retorisen lähestymistavan kertomuskäsityksessä korostuvat tapahtumien, kertojan ja itse kertomisen väliset suhteet (mt., 203), jotka ovat keskeisiä osa-alueita myös Hobbin teosten epigrafiien analyysissä.

Retorisessa mielessä kertomus on monikerroksinen tapahtuma, jossa kertoja pyrkii vaikuttamaan lukijaan, tämän ajatuksiin, tunteisiin ja arvoihin (Phelan 2007, 203). Perinteisessä retorisisessa analyysissä huomio onkin yleensä keskittynyt siihen, millä kerronnan tasoilla tekijä, implisiittinen tekijä, kertoja, kertojan yleisö, implisiittinen lukija ja lukija kommunikoivat ja miten näitä kerronnan eri agentteja ja näiden välisiä suhteita voi luokitella ja kuvata. Samalla huomio on kiinnittynyt siihen, millaisia rajoitteita kerrontaan syntyy näiden tasojen perusteella ja mitä tapahtuu, kun näitä rajoitteita rikotaan. Retorisen lähestymistavan ytimessä onkin vaikuttaminen lukijaan ja tähän vaikuttamiseen liittyvät eettiset ja esteettiset kysymykset (Phelan 2007, 207).

Paratekstuaalisuuden teoria korostaa tekstin materiaalisuutta ja sitä mediumia, jolla lukijalle viesti välitetään ja kiinnostuksen kohde on tällöin painettu, konkreettinen teksti. Paratekstien funktioiden analyysi koskettaa kuitenkin retorisen lähestymistavan painottamaa vaikuttamisen ajatusta, joskin hieman eri lähtökohdista. Paratekstin teoriassa käsitellään sitä, millä tavoin paratekstit tekevät tekstistä kirjan ja millä tavoin ne ohjaavat lukijaa konkreettisen teoksen parissa (Genette 1997b, 1), kuten esimerkiksi aiemmin esitellyt Birken ja Christin muotoilemat mainos- ja navigointifunktio tekevät näkyväksi. Paratekstin ja päätekstin välistä eroa ja hierarkiaa korostavassa teoriassa on kuitenkin jäänyt huomiotta se, miten monin tavoin paratekstit voivat toimia yhteistyössä päätekstin kanssa ja vaikuttaa päätekstin juonen ja fiktiivisen maailman tulkintaan tai niiden ymmärtämiseen. Retorisen lähestymistavan ja paratekstien tutkimuksen yhdistäminen tuokin kenties molempien lähestymistapojen parhaimmat puolet yhteen: kun paratekstejä ei jähmeästi erotella päätekstistä täysin erillisiksi osiksi, voidaan nähdä, millä tavoin ne osallistuvat päätekstin esittämän kertomuksen kerronnan eri tasojen väliseen kommunikaatioon, ja millainen vaikutus niillä voi lukijaan olla.

Paratekstien retoristen keinojen kartoittaminen lähtee niiden kommunikaatiotilanteen analyysistä, jonka olennainen kysymys Genetellä on kuka kommunikoit kenelle (Genette 1997b, 4). Retorinen

lähestymistapa kysyy samaa asiaa, mutta retorisisessa analyysissä mukaan tulevat myös kerronnan ja kommunikaation eri tasot. Phelanin (2005, 18–19) mukaan fiktiivisessä kertomuksessa on kaksi kommunikaation rataa: toisessa kertomuksen sisäinen kertoja (*narrator*) kertoo tarinaansa kertomuksen sisäiselle yleisölleen (*narratee*) ja toisessa teoksen tekijä (*author*) kommunikoi yleisölleen (*authorial audience*) sekä kertomuksen että kertojan kertomisen. Kommunikaation ratoihin liittyvät myös kaksi kertomisfunktiota (*telling functions*), jotka ovat implisiittisen tekijän käytössä. Kertojafunktio (*narrator function*) viittaa kommunikaation kertojan ja kertomuksen sisäisen yleisön välillä, ja tiedonvälitysfunktio (*disclosure function*) kommunikaation tekijän ja hänen yleisönsä välillä. (Phelan 2005, 214–215.)

Edellä esitellyssä teoskatkelmassa nähtiin esimerkki jälkimmäisellä kommunikaation radalla tapahtuvasta kommunikaatiosta, jossa tekijä ikään kuin ”suoraan” välittää lukijalle näkökulmahenkilöiden ohitse tietoa. Kertomuksen sisäiset kertojat, joita ovat näkökulmahenkilöt Fitz ja Bee, kertovat tarinaansa ensimmäisen persoonan kerronnan kautta päätekstissä ja epigrafeissa, Fitz päiväkirjamerkintöjen ja Been unipäiväkirjamerkintöjen kautta. Pääteksti suodattuu aina näiden hahmojen tajunnan kautta, mutta epigrafien avulla voidaan kuvata myös muiden hahmojen näkökulmia ja näin välittää tietoa, joka ei ole näkökulmahenkilöiden tiedossa tai joka ei edes kulje näiden havaintojen kautta. Epigrafit esittävät kirjoitettua kommunikaatiota ja ovat erillään päätekstistä, mutta ajoittain ne toimivat samanlaisena kommunikatiivisena strategiana kuin näkökulmahenkilön tajunnankuvaus: niiden vastaanottaja on kertomuksen sisäinen yleisö, jonka kenkiin lukija pyrkii astumaan. Tiedon vastaanottamisen ja välittämisen kerrokset tulevat kuitenkin korostetusti näkyviin juuri epigrafien kautta, sillä niiden vastaanottaja ei ole pelkästään kertomuksen sisäinen yleisö vaan myös kertojan yleisö eli muut fantasiamaailman hahmot, sillä fantasiamaailmassa myös hahmot lukevat samoja tekstejä kuin lukijalle näytetään epigrafeissa. Lukijalle voidaan kuitenkin osoittaa, mikä kommunikaation rata on milloinkin käytössä, kuten Fitzin henkilökohtaisessa kirjoituksessa *Fool's Assassinin* luvun 8 epigrafiassa:

Ah, I do not know what comfort anyone could offer me, save to let me say these things aloud and not recoil in horror from my heartlessness.

Instead I write these words and consign them to the flames or the litter of other useless musings that nightly I obsessively write. (FA, 200.)

Kirjoitus on henkilökohtaisen tuskan ilmaus ja sen loppu antaa ymmärtää, että kirjoitus on tuhottu tai hylätty lukemiskelvottomana heti kirjoittamisen jälkeen. Myös siitä puuttuva allekirjoitus puhuu sen puolesta, että kyseessä ei ole pysyvään muotoon säilytetty teksti. Fitzin toteamus tuo

kohosteisesti esiin sen, että kyseinen epigrafi on nimenomaan teoksen tekijän kommunikaatiota yleisölleen. Fitzin kautta tekijä kommunikoi lukijalle, mutta Fitz itse ei ole kommunikaatiosta tietoinen vaan kirjoittaa tekstin vain omille silmilleen. Teksti kuvaa kertomisfunktioiden välillä usein tapahtuvaa tilannetta, jossa tiedonvälitysfunktio menee kertojafunktion edelle: kun tekijä haluaa välittää lukijalle olennaista tietoa, voidaan kertojan toimintaa tai kertomistilannetta muuttaa sen mukaiseksi, että tieto välittyy (Phelan 2005, 215).

Yllä siteeratun epigrafin tapauksessa olennainen tieto on välittää Fitzin kokema suru ja loukkaantuminen ystävänsä Foolin vuosia jatkuneesta hiljaisuudesta sekä epätoivo Fitzin epäonnistuneesta suhteesta nuoreen tyttärensä. Tekstin tematiikan kannalta nämä ovat keskeisiä elementtejä, mutta Fitzille ne ovat tuhottavaksi tuomittuja ajatuksia, jotka toimivat sytykkeenä myöhemmille väärinkäsityksille ja tiedollisille ristiriidoille, joilla on oma tärkeä roolinsa juonen progressiossa. Tekstin sisäisen kertojan ja hänen yleisönsä kommunikaatio määräytyy kertomistilanteen kautta ja on siten rajoitettua, mutta tiedonvälitysfunktion asettuessa kertojafunktioiden edelle kertoja voi välittää tietämättään tietoa tekijän yleisölle (Phelan 2005, 12), myös sellaista tietoa, joka fiktion maailmassa on ”tuhottu” tai jota ei ole tarkoitettu kenenkään silmille.

Phelanin esittämät kaksi kommunikaation rataa ovat siis molemmat käytössä sekä päätekstissä että epigrafeissa, vaikka on huomattava, että nimenomaan jälkimmäisissä tapahtuu näkyvästi kommunikaatiota tekijältä lukijalle hahmojen ohi. Tällaisen viestimisen tarve liittyy muun muassa siihen, että trilogian teosten pääteksti on kahden näkökulmahahmon ensimmäisen persoonan kautta kerrottua ja tiedollisten ristiriitojen ja jännitteiden synnyttämiseksi epigrafioiden kautta tekijältä ”suoraan” lukijalle välittyvä, auktoriaalista kommentointia välttävä ja kerronnallisessa kehityksessä tapahtuva kommunikaatio on tärkeä juoneen vaikuttava seikka. Ensimmäisen persoonan kertojien tiedollisen rajoittuneisuuden vuoksi on esimerkiksi ajoittain tarpeellista välittää näiden kertojien näkökulmista riippumatonta tietoa tai välittää sitä hahmojen kautta näiden sitä ymmärtämättä, muun muassa siksi, että tekstiin saadaan näin luotua juonta eteenpäin vieviä elementtejä. Kertojafunktion jääminen tiedonvälitysfunktion jalkoihin tekee selväksi sen, että epigrafit ovat kohdeteoksissa keskeisessä osassa tällaisen jännitteen luomisessa.

Epigrafioiden kommunikaatiotilanteen analyysi on niiden funktioiden tarkastelun ohella olennainen, sillä se tekee paljaaksi ne kerrokset ja keinot, joiden kautta funktiot toimivat. Epigrafeilla välitetään tietoa, tunnelmia ja vaikutelmia kuten funktioiden analyysissä olen edellä osoittanut, mutta vasta kommunikaatiotilanteen tarkastelu tuo esiin nämä välittymisen keinot. Samalla retorinen analyysi

antaa lisää välineitä epigrafiien vaikuttamisen analyysiin ja pohdintaan siitä, kuinka hyvin ne vaikuttamisensa tekevät. Tiedon välittymisen ja välittämisen kerrokset näyttävät myös tarkemmin, millä tavoin aiemmin luonnehtimani epigrafeille olennainen informaation välittämisen funktio rakentuu ja millaisia retorisia keinoja sen onnistumiseksi käytetään. Kommunikaatiotilanteen analyysi on samalla siis myös itse funktioiden analyysia, sillä kuten aiemmin olen todennut, paratekstien funktioiden analyysiksi ei riitä pelkästään niiden olemassaolon toteaminen ja luokittelu, vaan myös niiden toimintamekanismien tarkastelu.

Kommunikaatio on kohdeteoksissa myös tärkeä temaattinen elementti, sillä koko *The Fitz and the Fool* -trilogian pääjuoni ja monet sivujuonet kiertyvät kommunikaation ongelmien ympärille. Sama tematiikka nousee esiin myös itse fantasiamaailman luonteessa, sillä kaksi kuvatuinta ja vaikuttavinta taikuutta, Wit ja Skill, ovat molemmat kommunikaatioon keskittyviä taikuuksia. Wit antaa mahdollisuuden puhua ja viestiä eläinten kanssa, ja Skill mahdollistaa telepaattisen puheen ihmisten välillä. Kiintoisa huomio on myös, että molempien taikuuksien tapauksessa eri tietoisuuksien välinen puhe signaloidaan tekstuaalisesti kursiivilla kuten epigrafitkin.

Kommunikaatio korostuu niin teosten rakenteessa, tekstuaalisissa ratkaisuissa kuin aihepiireissäkkin, mikä tekee tiedon välittämisen keinojen tarkastelusta hedelmällistä. Tässä luvussa analysoin sitä, millä tavoin tiedon välittymisen ja välittämisen kerrokset tulevat näkyviin eksposition ja juonen progression analyysissa. Tiedollinen ristiriita nousee kohosteiseen asemaan, kun teoksen kertojat ovat oikean tiedon äärellä, mutta eivät pysty käyttämään sitä hyväkseen. Epigrafiien avulla voidaan kuitenkin ohjailta tehokkaasti lukija aina oikean tiedon äärelle ja samalla kuljettaa juonta eteenpäin.

3.2 Epigrafit ja ekspositio

Sternbergin (1978, 1) käsite ekspositio tarkoittaa sitä tekstin osaa, joka esittelee lukijalle fiktiivisen maailman luonnetta ja lainalaisuuksia, tarinan tapahtumapaikan ja -ajan sekä henkilöiden välisiä suhteita, taustoja ja ominaisuuksia. Yleisesti käsitteellä tarkoitetaan esimerkiksi kuvailevaa tai tiivistävää tekstiä, jonka vastakohtana voidaan pitää juonta eteenpäin vievää tekstiä tai itse juonta (Robinson 2013, 56). Sternberg käsittelee ekspositiota ja sen sijaintia päätekstissä, eikä varsinaisesti nosta käsittelyyn paratekstin kaltaisia ilmiöitä eksposition välineenä. Eksposition käsite on kuitenkin relevantti juuri epigrafiien analyysissä, sillä ne sisältävät pääasiallisesti sellaista kuvailevaa ja selittävää sisältöä, jota päätekstissä esiintyessään pidettäisiin ekspositiona. Sternbergin (1978, 16–17) ”kvantitatiivisen indikaattorin” (*quantitative indicator*) mukaan kaunokirjallisessa tekstissä on yleensä havaittavissa looginen korrelaatio asian tärkeyden ja sille

annetun tilan kanssa. Kvantitatiivinen indikaattori toimii myös lukijan tulkinnan välineenä, sillä lukija voi Sternbergin (1978, 18) mukaan tulkinnassaan käyttää vain tekstin omia vihjeitä siitä, mikä on tekstissä olennaista. Kuten olen aiemmin todennut, kohdeteosten epigrafit vievät tekstuaalisesta tilasta epigrafeiksi suuren tilan, eikä niitä ole tällöin helppo ohittaa. Sternbergin kvantitatiivisen indikaattorin ajatusta soveltaen voisi todeta, että pelkästään jo pituutensa vuoksi kohdeteosten epigrafit ovat olennaisia osia teoksissa. Pituudellaan ne pyrkivät vakuuttamaan lukijan siitä, että niissä on jotakin keskeistä sisältöä, jota ei kannata ohittaa. Kohdeteosten epigrafit ovat kuitenkin sisällöltään hyvin monimuotoisia, ja yksittäisten epigrafien tärkeyttä erityisesti juonen progressiolle määrittelee pituuden sijaan ennemminkin niiden aihealueet ja se, mihin hahmoihin kirjoitukset viittaavat tai kuka ne on kirjoittanut.

Selkeästi eksposition välineenä toimivat ne epigrafit, jotka esittelevät fantasiamaailman historiaa tai ilmiöitä. Tällaiset tekstit luovat taustaa varsinaiselle tapahtumiselle kuvailemalla fantasiamaailmaa ja esittelemällä sen lainalaisuuksia. Suuressa roolissa ovat myös hahmojen taustoja avaavat epigrafit kuten *Fool's Assassinin* aivan ensimmäinen epigrafi, joka on Fitzin lapsuudessa hallinneen kuningatar Desiren lähettämätön kirje ystävättärelleen Lady Fennisille. Kirjeessä Desire viittaa Fitziin kruununprinssi Chivalryn äpäränä, ilmaisee vihansa Fitzia kohtaan että surkuttelee Farseer-suvun perimysjärjestystä:

And so, in the face of this base behavior, what does my lord do? Why, not only does he insist that the bastard must be brought to Buckkeep Castle, he then bestows on Chivalry the title to Withywoods, and sends him out to pasture there with his awkward, barren wife. Withywoods! A fine estate that any number of my friends would be pleased to occupy, and he rewards it to his son for fathering a bastard with a foreign commoner! Nor does King Shrewd find it distasteful that said bastard has been brought back here to Buckkeep Castle where any member of my court may see the little Mountain savage. (FA, 3–4.)

Kirje edeltää ajallisesti koko *Farseer*-sarjaa, joka alkaa siitä, kun Fitz tuodaan Peuralinnaan (Buckkeep Castle) ja Farseer-kuningassuvun hoviin. Epigrafin jälkeen seuraa prologi, jossa Fitz analysoi kirjettä ja sen herättämiä tunteita. Näin sekä epigrafi ja siitä esitetty analyysi pohjustavat uutta trilogiaa antamalla Fitzille mahdollisuuden kerrata *Farseer*-sarjan aiempia tapahtumia ja esittää samalla uutta sisältöä, eli kuningatar Desiren näkökulman. Samalla se on esittely ja kuvaus Vitsametsästä (Withywoods), joka on *Fool's Assassinin* keskeinen tapahtumapaikka. Paikan kuvaus limittyy näppärästi Fitzin alkuperän ja koko *Farseer*-sarjan tarinan alun kertaukseen:

Withywoods was an idea to me, a harsh place of banishment and humiliation. When I was a boy and lived in Buckkeep, I was told that was where my father had gone, to hide from the shame that was me. [--] Withywoods was not a fortress banishment, not an exile, but a tolerant pasturing-out for my father and his barren wife. I think my grandfather had loved my father as much as his stepmother hated him. King Shrewd sent him to that distant estate to be safe. (FA, 5–6.)

Kirje esittelee myös kuningatar Desiren omalle pojalleen omistautuneena äitinä, joka turhautuneena kritisoi aviomiestään kuningas Shrewdiä. Kuningas Shrewd asettaa aiemmasta avioliitosta syntyneen prinssi Verityn kruununprinssiksi Shrewdin ja Desiren yhteisen lapsen, prinssi Regalin, sijaan:

And the final insult to me and my son? He has decreed that prince Verity will now take up the title of king-in-waiting, and be the next presumed heir to the throne. When Chivalry had the decency to secede his claim in the face of this disgrace, I secretly rejoiced, believing that Regal would immediately be recognized as the next king. (FA, 4.)

Näkökulman esitleminen antaa myös Fitzille mahdollisuuden verrata itseään kuningattareen, jota hän on aiemmin vihannut, mutta jonka vaikutusperät hän oman vanhemmuutensa myötä ymmärtää nyt paremmin. Näin epigrafi tuo esille myös teoksen keskeisen teeman, vanhemmuuden ja sen ongelmat. Tämän koko teoksen ja uuden trilogian ensimmäisen epigrafin ekspositiollinen voima on suuri. Juonellisesti kuningatar Desiren kirje ei ole olennainen, eikä se nouse myöhemmin trilogiassa esille, mutta sen toimintamekanismi suhteessa päätekstiin korostaa koko trilogian keinoja käyttäen epigrafeja päätekstin apuna. Esimerkin epigrafiin pakkautuu tietoa fantasiamaailman ja sen hahmojen menneisyydestä sekä ensimmäinen kuvaus teoksen keskeisestä tapahtumapaikasta. Heti epigrafin jälkeen esitetty analyysi sen sisällöstä ja sen herättämistä tunteista vahvistaa sen tärkeyttä: tässä on epigrafi, joka on selkeästi olennainen sitä seuraavalle tekstille, eikä epigrafia kannata siis ohittaa.

Heti teoksen alussa esitetty dynamiikka epigrafiin ja päätekstin välillä antaa näin lukuohjeen myös muuhun teokseen; lukijalle annetaan vihje siitä, että epigrafit ovat olennaisia päätekstin tulkinnalle. Tulkintaan ne voivat tarjota monenlaisia apuvälineitä: aiempien tapahtumien kertausta lukijan muistin virkistämiseksi tai uusien näkökulmien tai informaation esittämiseksi, keskeisten paikkojen, henkilöiden tai lainalaisuuksien kuvailemista ja teoksen tematiikkaan viittaamista.

Tapahtumapaikkaan viittaaminen on kuitenkin tässä epigrafissa korostunut, sillä prologia seuraavan, varsinaisen ensimmäisen luvun otsikko, ”Withywoods”, on suora viittaus samaan paikkaan, jota prologi käsittelee. Tämän ensimmäisen luvun epigrafi toimii myös samalla tavalla

kuin yllä analysoitu epigrafi: tällä kertaa esitellään Fitzin isän, prinssi Chivalryn, näkökulma ja lyhyt kuvaus Vitsametsästä sekä viitataan Fitzin lapsuuteen.

Sternbergille (1978, 16–18) ekspositio on myös olennainen elementti lukijan kiinnostuksen herättämisessä. Teoksen alkuun sijoitetut, pitkät ekspositioon keskittyvät jaksot hän leimaa monesti puuduttaviksi ja suorastaan tylsiksi (mt., 46–47). Sen sijaan tekstin alkaminen *in medias res* eli keskeltä tapahtumia on varmempi tapa herättää lukijan kiinnostus, sillä tällainen aloitus luo tiedollisia aukkoja, joita lukija pyrkii täyttämään. ”Viivytetty ekspositio” (*delayed exposition*) ja ”eksposition jakaminen” (*distributed exposition*) pitkin teosta mahdollistaa lukijan mielenkiinnon ylläpitämisen ja jännitteen luomisen tarinaan (mt., 49, 58–62). Epigrafit ovat tässä suhteessa mielenkiintoinen väline, sillä ne ovat samalla viivytettyjä ja pitkin teosta ripoteltuja mutta myös päätekstin alkuun sijoitettuja, usein kovin pitkiä, ekspositio-osuuksia. Ekspositio ei myöskään rajoitu pelkästään epigrafeihin, vaan sitä tarjoillaan myös päätekstissä. Lukujen alkuun sijoitettuna pitkinä tekstiosuuksina epigrafeissa on kuitenkin se aina vaara, että ne ovat liian pitkiä tai päätekstin tapahtumisen kronologiasta irrotettuja, jotta ne nähtäisiin kiinnostavina tai tarpeellisina. Siitäkin huolimatta, että koko trilogian alussa esitellään epigrafien tärkeyttä korostava rakenne, voi lukijan kiinnostus niihin hiipua, sillä kaikki Hobbin epigrafit eivät suinkaan ole juonen kannalta olennaisia. Tarkemmin epigrafien vaikutusta lukijan immersioon käsittelen luvussa 4.

Epigrafit ovat päätekstin kronologiasta irrallaan, ja juuri sen vuoksi ne voivat tarjota sellaista ekspositiollista materiaalia, jonka sijoittaminen päätekstiin ei olisi käytännöllistä. Epigrafien avulla voidaan luoda päätekstille rinnakkainen tekstimassa, jossa voidaan esitellä sisältöä sellaisessa kirjoitetussa muodossa, jonka esittäminen juonen tapahtumien ohessa olisi lukijalle liian puuduttavaa, pidentäisi tekstiä kohtuuttomasti ja vaikeuttaisi juonen sujuvaa etenemistä. Irrallisina teksteinä ne tarjoavat ekspositiota, mutta niitä voidaan käyttää myös monella tavalla päätekstin hyväksi. Seuraavaksi keskityn siihen, millä tavoin epigrafit toimivat juonenkuljetuksen apuna tuodessaan esiin näkökulmallisia ristiriitoja.

3.3 Epigrafien vaikutus juonen progressioon

Phelanin tiedonvälitysfunktion avulla voidaan nostaa esiin *Farseer*-sarjan jatkumossa tapahtuneita epigrafien näkökulmien muutoksia, jotka korostavat myös eri trilogioiden välillä tapahtuneita muutoksia informaation tarjoamisen rakenteessa. Keskeisiä muutoksia ovat epigrafien esittelemien näkökulmien monipuolistuminen ja kokonaan uuden näkökulmahenkilön tuominen päätekstiin.

Aiemmissa *Farseer*-sarjan osissa päätekstin ensimmäisen persoonan äänenä on ollut pelkästään Fitz, mutta kolmannessa trilogiassa toiseksi näkökulmahenkilöksi nousee Bee, Fitzin tytär. Samalla myös Been unipäiväkirjaansa kirjoittamat ennustukset nostetaan epigrafeihin muiden tekstien rinnalle. Analysoitaessa epigrafien kirjoittajien suhdetta päätekstiin, on näkökulmahenkilöiden määrän kasvun lisäksi otettava huomioon myös epigrafeissa koko *Farseer*-sarjan aikana tapahtuva selkeä kehityskulku, jossa liikutaan Fitzin epigrafeja ja päätekstiä hallitsevasta näkökulmasta moniäänisempään suuntaan. Trilogiosta ensimmäisen, *The Farseer*-sarjan, epigrafit käsittelevät kaikkien trilogioiden epigrafien tavoin Kuuden herttuakunnan historiaa ja ilmiöitä, mutta päätekstin ajasta etäisen, vanhemman Fitzin näkökulmasta ja tulkintapisteestä. Tämän yhtenäisyyden vuoksi niissä ei ole allekirjoitusta, sillä lukijan oletetaan ilmeisesti ymmärtävän, että kaikki epigrafit ovat yhden ja saman kirjoittajan käsialaa. Tätä tulkintaa vahvistaa myös se, että osa epigrafeista on kerrottu ensimmäisessä persoonassa, joka oletettavasti on Fitzin. Esimerkkinä katkelma trilogian toisen osan, *Royal Assassinin* luvun 12 epigrafista, joka kertoo Kuutta Herttuakuntaa ravistelevasta Punalaivojen sodasta (Red Ship War). Kuvaus menneestä ajanjaksosta ennakoii ja pohjustaa päätekstin henkilökohtaisen kokemuksen esitystä liukumalla siihen jo itse epigrafissa:

*The people lost heart. The Inland duchies bridled at taxes to protect a coastline they didn't share; the Coastal duchies were labored under taxes that seemed to make no difference. So if the enthusiasm for Verity's warships was a fickle thing, rising and falling with the folk's current assessment of him, we cannot really blame the people. **It seemed the longest winter of my life.*** (RA, luku 12; lihavoinnit omia)

Ensimmäisen trilogian pääteksti on tarina, jonka myöhemmän aikapisteen Fitz kertoo lukijalle. Päätekstin ja epigrafien välinen ajallinen etäisyys tulee näkyviin molemmissa teksteissä, mutta on kohostetummin läsnä epigrafeissa. Tällainen teosten tapahtumia paljon myöhempään aikaan sijoittuva kehys jää pois ja Fitzin kirjoittamat epigrafit ylipäätään vähemmälle jo *Tawny Man* -trilogiassa, samalla kun epigrafeihin ilmestyy allekirjoitus. Tämä johtune siitä, että ajallinen piste, josta Fitz *The Farseer* -sarjan epigrafeja kirjoittaa, ja jonka päätekstin tarinaa hän muistelee, on juuri *The Farseer*- ja *Tawny Man* -trilogioiden välillä.

Ensimmäisestä trilogiasta toiseen siirryttäessä myös epigrafien ja päätekstin välinen ajallinen etäisyys poistuu ja ne asettuvat ajallisesti rinnakkaisiksi sekä *Tawny Man*- että *The Fitz and the Fool* -trilogioissa. Informaatorakenne, jossa epigrafit ovat samoja tekstejä, joita hahmot lukevat tai kirjoittavat pääteksteissä, tai joihin viitataan saman teoksen tai trilogian sisällä, antaa ymmärtää, että epigrafeja käsitellään päätekstin fantasiamaailman nykyisyydessä, eikä enää esimerkiksi

myöhemmästä aikapisteestä käsin. *The Farseer* -sarjassa päätekstissä ei myöskään juuri viitata epigrafeihin, mikä taas on tyypillistä *The Tawny Man*- ja *The Fitz and the Fool* -trilogioissa. Koko *Farseer*-sarjan ajan epigrafit ovat osa päätekstin juonen progressiota ja toimivat sen kanssa yhteistyössä, mutta tämä funktio korostuu erityisesti kahdessa jälkimmäisessä trilogiassa.

Tawny Man -trilogiassa Fitzin kirjoitusten rinnalle nousee yhä enemmän muiden kirjoittajien tekstejä, joissa kaikissa on allekirjoitus. Edelleen tässä sarjassa nähdään useita Fitzin kirjoituksia, joita ei ole kuitenkaan taas nähdä enää lähes ollenkaan *The Fitz and the Fool* -trilogian epigrafeissa. Epigrafien kirjoittajien ja äänien evoluutio on siis ensimmäisestä trilogiasta kolmanteen selkeä: Fitzin ääni vähenee ja muiden kirjoittajien äänet tulevat esille. Sisällöllisesti epigrafit kuitenkin käsittelevät jokaisessa trilogiassa samoja asioita: fantasiamaailman eri ilmiöitä ja sen hahmojen (lähinnä Fitzin) henkilökohtaisia pohdintoja. Samalla Fitzin valta tuottaa lukijalle ekspositiollista sisältöä vähenee, kun kuvaavia ja selittäviä jaksoja ei enää suodateta Fitzin tajunnan kautta. *The Fitz and the Fool* -trilogiaan tultaessa Fitzin näkökulman on annettava tilaa sekä epigrafeissa muiden fantasiamaailman henkilöiden äänille että päätekstissä ja epigrafeissa Beelle. Epigrafien kommunikaatitilanteen ja eksposition näkökulmasta juurikin se, keiden ääni epigrafeissa kuuluu ja missä määrin, on huomionarvoinen asia.

The Fitz and the Fool -trilogiassa osa luvuista on kerrottu kokonaan Been näkökulmasta. Been astuminen kertovaksi ääneksi luo Been ja Fitzin näkökulmien välille tiedollista jännitettä, jota epigrafit edelleen vahvistavat, ja joka on tehty lukijalle hyvin selkeäksi. Lukija todistaa, kuinka isän ja tyttären kommunikaatio on täynnä väärinymmäryksiä ja haparointia, ja kuinka suuret seuraukset juonen progressioon ovat sillä, ettei Fitz ymmärrä tyttärensä reaktioita, tunteita tai tämän profeetallista roolia. Epigrafien välittämien vihjeiden ja tiedonmurusten asema korostuu erityisesti *Fool's Questissa*, jonka alussa Fitz ja Bee joutuvat fantasiamaailmassa erilleen koko loppusarjan ajaksi. Juonta eteenpäin vievä voima on isän pyrkimys löytää tyttärensä ja jo valmiiksi huono kommunikaatioyhteys Fitzin ja Been välillä katoaa nyt kokonaan. Epigrafit kuitenkin antavat lukijalle vihjeitä siitä, kuinka luovia isän ja tyttären näkökulmien välillä.

Fool's Questin alussa Bee kidnapataan kodistaan Vitsametsästä ja sieppaajina ovat korruptoituneet profeettojen palvelijat Servantit, jotka uskovat Been olevan sukupolvensa Valkoinen profeetta sekä useissa ennustuksissa mainittu Unexpected son, odottamaton, maailmaa muuttava voima. *Farseer*-sarjassa on aiemmin tullut ilmi, että aiemman sukupolven Valkoinen profeetta on Fitzin ystävä Fool, joka on myös tulkinnut Fitzin olevan sama ennustuksissa mainittu Unexpected son. Tässä vaiheessa kertomusta lukija tietää, että Bee on mitä todennäköisimmin Valkoinen profeetta, sillä

tämä kirjoittaa ylös enneunia, jotka ovat osittain myös toteutuneet ja joita on näytetty lukijalle epigrafeissa. Myös Fool tietää, että Bee on Valkoinen profeetta muttei tiedä, kenen lapsi tämä on tai edes, että Fitzillä on lapsi. Fitz taas ei tiedä, että Bee on Valkoinen profeetta tai että Servantit etsivät ennustusten Unexpected sonia. Tässä kuviossa toteutuu Wayne C. Boothin (1983, 172–175) dramaattinen ironia (*dramatic irony*): kirjailija ja hänen yleisönsä tietävät asioita, joita hahmot eivät, ja hahmot ovat näin tuomittuja väärinymmärryksiin- ja tulkintoihin. Epigrafit kuitenkin johdattavat lukijan oikean tiedon ja tulkintojen äärelle tiedonvälitysfunktion avulla samalla, kun juoni etenee hahmojen tietämättömyyden ja väärinymmärrysten ehdoilla.

Fitzin ymmärtämättömyys Been profeetallisesta roolista on yksi keskeisimmistä juonen progressioon vaikuttavista seikoista. Fitz tietää, että Bee kirjoittaa unipäiväkirjaa, ja että ainakin yksi tämän enneunista on toteutunut. Bee poikkeaa myös sekä ulkonäöllisesti että kasvukaareltaan molemmista vanhemmistaan ja fantasiamaailmassa tavanomaisista lapsista: Bee on hyvin vaaleaihoinen ja -hiuksinen ja hänen fyysinen kehityksensä on ollut hitaampaa kuin lapsilla yleensä. Nämä kaikki ovat Fitzin tiedossa olevia Valkoisen profeetan merkkejä. Fitz jättää kuitenkin toistuvasti nämä seikat huomioimatta tai ei tohdi viedä pohdintaansa tarpeeksi pitkälle, vaikka esimerkiksi Been ulkonäöllinen erillaisuus on fantasiamaailmassa suorastaan kirjaimellisesti silmiinpistävää, useiden muiden hahmojen toistuvasti esiin tuoma ja myös Fitzille itselleen kipeä huolenasia.

Lukijalle Been profeetallisuus on selvä asia, sillä se tehdään näkyväksi sekä epigrafiin että Been toiminnan kautta. Bee ei itse ymmärrä profeetallisuuttaan ajoissa ja on lisäksi ikänsä vuoksi ymmärrykseltään rajoittunut, eikä näin ollen osaa tulkita enneunia tai muita tapahtumia tätä kontekstia vasten. Fitz taas kieltäytyy uskomasta näitä Been profeetallisuuteen liittyviä asiantiloja tärkeiksi, ja muun muassa uskottelee itselleen Been olevan ”vain” fyysisesti erilainen lapsi eikä mitään muuta. Sekä Fitzin välinpitämättömyydellä että Been tulkintakyvyttömyydellä on tietenkin hyvin olennainen narratiivinen tehtävä: Fitzin sokeus tyttärensä profeetallisuudelle mahdollistaa Been kidnappauksen, joka taas mahdollistaa sekä trilogian toisen että kolmannen teoksen olennaisimmat juonikuviot eli Been pelastusretken, ja Been kärsimykset kidnappajiensa käsissä. Epigrafit ovat tällä tavoin keskeisiä dramaattisen ironian luomisen ja juonen ohjailemisen välineitä. Fitz on tiedollisesti välinpitämätön ja Bee kykenemätön tulkitsemaan tapahtumia, mutta epigrafit varmistavat, että lukijalla on pääsy kaikkien tapahtumien oikeaan tulkintaan, ja joissakin tapauksissa jopa tapahtumien ennakointiin.

Dramaattinen ironia korostuu kohtauksessa, jossa Fitz muistelee iltaa, jolloin hän selaili Been unipäiväkirjaa. Fitz on kohtauksessa tietoinen tyttärensä sieppauksesta ja on saapunut kotiinsa Vitsametsään selvittämään asioiden kulkua ja sieppaajien henkilöllisyyttä. Tuntematon taikuus on kuitenkin saanut tilan palvelijat unohtamaan kaiken tapahtuneen, eikä mitään varmaa tietoa Beestä tai hänen sieppaajistaan ole. Kohtauksessa Fitz kirjaimellisesti pitää käsissään etsimäänsä informaatiota, mutta juonen progression takaavat narratiiviset rajoitteet estävät hänen pääsyä tietoon:

I'd settled down and held her book in my hands. Was that breaking her trust in me? I'd leafed through it, not settling on any section but marveling at her tidy lettering, her precise illustrations, and how many pages she had filled.

In a bizarre hope that she might have had time to leave some account of the attack, I went to the last page of her journal. But it stopped well short of our trip to Oaksybywater. There was a sketch of a barn cat. The black one with the kinked tail. I'd closed the book, pillowed my head on it, and fallen asleep. (*FQ*, 240.)

Kohtaus tapahtuu aivan luvun alussa ja samalla kyseisen luvun epigrafi on ote juurikin Fitzin käsissään pitelemästä unipäiväkirjasta. Epigrafi on Been ylös kirjoittama ennustus omasta kidnappauksestaan. Hyökkäys Vitsametsään ja Been sieppaus on näytetty lukijalle ennustuksena juuri tämän luvun alussa, jossa Fitz yrittää kuumeisesti selvittää tapahtumien kulkua. Verhottu kuvaus sieppauksesta on annettu itseasiassa jo edellisessä teoksessa, *Fool's Assassinissa*, jossa Bee kertoo suoraan Fitzille edellisenä yönä näkemästään unesta ja samassa keskustelussa viittaa näkemiensä unien tärkeyteen. Uni on kuvaus Vitsametsään saapuvista sieppaajista:

Then I saw the long carriageway that leads to the house. Four wolves were coming up to the drive, trotting two by two. A white, gray, and two red ones. But they were not wolves. [--] They were wicked . . . no, that's not right. They were the servants of wickedness. And they came hunting for the one who served the right. (*FA*, 348.)

Epigrafi vahvistaa entisestään käsitystä siitä, että Bee on profeetta, joka on osannut ennustaa oman kidnappauksensa, osaamatta kuitenkaan itse tulkita unta ajoissa estääkseen sen tapahtumat. Fitz avaa kirjan, mutta sen sijaan että keskittyisi sen sisältöön, hänen mielensä valtaa moraalinen pohdinta hänen tyttärensä yksityisyyden rikkomisesta. Samalla epigrafi vahvistaa myös Fitzin epäluotettavuuden tiedon väärintulkitsijana- ja arvioijana. Hän ei ajattele tyttärensä olevan Valkoinen profeetta, joten hän hylkää tyttärensä kertoman unen sekä unipäiväkirjan hyödyttöminä tiedon lähteinä sen perusteella, että hänelle ei ole annettu tapahtumista eksplisiittistä kuvausta. Ironisesti juuri unipäiväkirja on se, joka voisi auttaa Fitzia tulkitsemaan sekä jo tapahtunutta että

vasta tulevaa, mutta unipäiväkirjan olennainen sisältö säästetään sen sijaan vain lukijan silmille epigrafeissa näytettäväksi. Jälleen kerran tiedonvälitysfunktio menee suorastaan räikeästi kertojafunktioiden edelle, sillä lukijalla on jatkuvasti käytettävissään tekijän hänelle välittämää tietoa, josta taas tarinan sisäisillä kertojilla ei ole aavistustakaan.

Unipäiväkirja ei kelpaa Fitzille tiedon lähteeksi, mutta se on hyvä muistutus lukijalle epigrafien ja päätekstin välisestä dynamiikasta. Fantasiamaailmassa hahmot voivat lukea samoja tekstejä, joita lukijalle näytetään epigrafeissa tai he voivat lukea tekstejä, joita lukijalle ei koskaan näytetä: juonen kulku on se, mikä määrittää, milloin lukijalle tarjotaan tietoa enemmän kuin hahmoille. Lukijan ei anneta unohtaa tätä tärkeää muistutusta tekijän vallasta, vaan Fitz kuljettaa unipäiväkirjaa mukanaan koko lopputrilogian ajan. Lukemaan päiväkirjaa Fitz ”pääsee” vasta kun on liian myöhäistä tehdä mitään sillä tiedolla, että hän on kantanut sekä tietoa tapahtumien kulusta että todisteita tyttärensä profeetallisesta roolista koko ajan mukanaan. Juonen progressiolle tämä dramaattinen ironia on olennaista, mutta samalla epigrafit pitävät huolen siitä, että lukijalla on käytössään työkalut päätekstin tapahtumien oikeanlaiseen tulkintaan muun muassa vahvistamalla käsitystä Been profeetallisuudesta silloin, kun muut hahmot sitä epäilevät tai eivät ole siitä tietoisia. Phelanin tiedonvälitysfunktio näkyy tässä epigrafien ja päätekstin suhteessa: kun tarina niin vaatii, tietoa voidaan välittää lukijalle hahmojen ”ohi”, eli he kommunikoivat lukijalle tietoa näiden tietämättä. Tämä rakenne näkyy erityisesti Been profeetallisten unien kohdalla: esimerkkinä toimivat myös luvuissa 4.1 ja 4.2 analysoidut Been unet, jotka vihjaavat tulevista tapahtumista. Samalla tavoin myös yllä analysoidun unen kohdalla on Bee itse kyvytön tulkitsemaan sitä, mutta lukija sen sijaan voi tehdä päätelmiä juonen etenemisestä unen sisällön perusteella.

4. Kohdeteokset fantasiana ja immersio

Tässä luvussa tarkastelen sitä, millä tavoin kohdeteokset sijoittuvat fantasian genren sisällä käyttämällä apuna Mendlesohnin fantasian moodeja. Moodiluokittelun kautta etenen käsittelemään epigrafiien immersiiivisyyttä: millä tavoin fantasian genre ja kohdeteoksissa toimivat moodit vaikuttavat epigrafiien immersioon. Immersiivisyyden analyysissa nousee esille sekä epigrafiien fantastisuus, että niiden konkreettinen, tekstuaalinen erillisuus muusta tekstistä. Immersiota käsitellessäni kontrastoin Ryanin ja Mendlesohnin käsitykset immersioista, ja tuon esille myös Ryanin teoretisointien saamaa muuta kritiikkiä. Epigrafiien keskeisyys kohdeteoksissa on ilmeinen, jolloin niiden funktioiden tarkastelun ohella onkin olennaista myös pohtia, millä tavoin ne luovat immersiota ja onnistuvatko ne tässä tehtävässä.

Fantasia kertoo mahdottomasta (Hume 1984, 8; Attebery 1980, 2; Attebery 1992, 14–15; Clute & Grant 1997, 338; Wolfe 2011, 68; Mendlesohn & James 2012, 1; Ekman 2013, 5–6), ja tällä piirteellä on vaikutuksensa siihen, millä tavoin fantasia lukijalle esitetään. Mahdottomalla tarkoitetaan tässä jotakin sellaista, mikä on aktuaalimaailman luonnonlakien vastaista. Fantasiassa on aina jotakin, mikä ei tuntemassamme todellisuudessa voisi olla mahdollista; fantasia voi esimerkiksi sijoittua täysin fiktiiviseen maailmaan, sisältää taikuutta tai kuviteltuja olentoja kuten lohikäärmeitä. Tämä mahdottomuus on kuitenkin fantasiassa sen kuvaaman maailman luonteeseen kuuluvaa ja fantasiamaailman sisällä usein normaalina ja tavanomaisenakin pidettyä:

And fantasy treats these impossibilities without hesitation, without doubt, without any attempt to reconcile them with our intellectual understanding of the workings of the world or to make us believe that such things could under any circumstances come true. (Attebery 1980, 2)

Mahdottomuutta fiktiivisissä kertomuksissa kuvaa myös esimerkiksi Jan Alber (2010/2009, 45–46) käsitteellä *epäluonnollinen*, jolla hän viittaa sekä fysiikan lakeja rikkoviin tapahtumiin että loogisesti mahdottomiin tiloihin. Esimerkkinä ensimmäisestä tyypestä hän esittää puhuvan korkkiruuvien ja jälkimmäisestä toisensa poissulkevien tapahtumien toteutumisen (mt., 46). Kohdeteosten mahdottomuus liittyy lähinnä Alberin ensimmäisenä mainitsemaan tyyppiin, jossa fiktiivisessä maailmassa tapahtuu jotakin fyysisesti mahdotonta, vaikka fantasiassa voi toki esiintyä kumpaakin tyyppiä. Kognitiivisen narratologian avulla Alber kehittää lukustrategioita, joiden avulla näitä epäluonnollisia elementtejä kertomuksissa voidaan hahmottaa. Näistä strategioista fantasian kohdalla voisi tulla kysymykseen joko Alberin *skriptien yhdistäminen* tai *kehysten*

rikastaminen, joissa lukija joko luo uusia skriptejä (tiedon jäsentämisen tapoja) tai venyttää jo olemassa olevia kehyksiä pystyäkseen ymmärtämään ja selittämään kohtaamansa mahdollisuudet (mt., 48–49). Alber ei kuitenkaan ota artikkelissaan kantaa spekulatiivisen fiktion genreihin, joissa jonkinasteinen mahdollisuus kuuluu olennaisena osana niiden olemukseen. Tällaisten genrejen kohdalla ei välttämättä ole edes hyödyllistä pohtia lukustrategioita Alberin hengessä, sillä esimerkiksi fantasiassa on aina kyse tekstistä, joka on jo heti alusta asti mahdoton. Mahdollisuus on jo lukijan etukäteistietoa, kun hän tarttuu fantasiateokseen olettaen, että hän tietää sen olevan fantasiaa. Fantasiassa genre itsessään voidaankin nähdä jo signaalina siitä, että lukijalta vaaditaan mahdollisuuksia hyväksyvää lukustrategiaa.

Mendlesohnin (2008, xiii) mukaan fantasia on kirjallisuuden alue, joka on vahvasti riippuvainen lukijan ja kirjoittajan yhteistyöstä rakennettaessa ihmeen tuntua ja fantasian vaatimaa uskoa. Saman huomion tekee Ekman (2013, 5), jonka mukaan lukijan ja kirjoittajan yhteisellä sopimuksella fantasian mahdotonta eli fantastista kohdellaan tarinan lukemisen ajan totena. Tällöin myös fiktiivisen maailman, joka on samalla fantastinen, on oltava uskottava (Ekman 2013, 5), jotta siihen voisi immersoitua. J. R. R. Tolkien (2014/1947, 52) viittaa samaan uskottavuuden ajatukseen fantasiamaailman luonnetta käsittelevässä esseessään ”On Fairy-Stories” käsitteellään sekundaarinen maailma (*Secondary World*), joka on immersoiva, lukemisen hetkessä totena pidetty toinen maailma: ”you therefore believe it, while you are, as it were, inside”. Sekundaarisen maailman pohjana on ajatus, että luodun maailman on toimittava omien sisäisten lakiansa mukaan, oltava vakaa ja ennustettava, eli toisin sanoen koherentti (ks. Tolkien 2014, 61–62; Clute 1997, 952–953; Ekman 2013, 5). Ekman (2013, 6) tiivistää fantasian luonteen osuvasti: ”[f]antasy, in short, is fiction acknowledged by reader and writer to contain ”impossible” elements that are accepted as possible in the story and treated in an internally consistent manner.” Tätä fiktiivisen maailman sisäistä koherenssia voidaan fantasiassa luoda monella tavalla, kuten myös hajottaa.

Kohdeteosten luokittelu fantasiagenren sisällä vaikuttaa myös siihen, miten niiden vaikutusta immersioon käsitellään. Teokset edustavat korkean fantasian tai genrefantasian perinnettä Cluten ja Grantin (1997, 466; 396–397) määritelmien mukaan, mutta tutkielman tavoitteiden kannalta käytettävämpi on Mendlesohnin luokittelu, sillä huomioni keskittyy ensisijaisesti genren retorisiin keinoihin fiktiivisten maailmojen luonteen sijaan. Mendlesohn (2008, xiii–xxv) esittää, että fantasiafiktiolla on omanlaisiaan retorisia keinoja, joiden perusteella hän jakaa fantasian neljään moodiin tai kategoriaan: ”portaali-quest fantasia” (*portal-quest fantasy*), ”immersiivinen fantasia” (*immersive fantasy*), ”intruusiofantasia” (*intrusion fantasy*) ja ”liminaalinen fantasia” (*liminal fantasy*). Moodit eivät ole tiukkarajaisia eikä niiden ole tarkoitustaan olla, vaan myös niiden rajat

ovat häilyviä samalla tavoin kuin fantasian genren itsensä rajat Attebryn sumean joukon ajatusta mukailleen (mt., 2008, xxiii–xxv). Attebryn (1992, 12–14) logiikasta lainaaman mallin mukaan fantasian genreä eivät määrittele sen rajat vaan keskusta, jota lähempänä sijaitsevat genren prototyyppisimmät edustajat ja joukon reunoja kohti mentäessä genren rajat sumentuvat ja lähentyvät muita genrejä. Mendlesohn käyttää nelijakonsa osioista sekä nimitystä moodi että kategoria, ja jatkossa käytän ensin mainittua. Viittaan käsitteen käytöllä enemmän tietyyntyyppisen fantasian kertomisen tapaan kuin rajattuun luokkaan, mikä ilmeisesti on myös Mendlesohnin teoretisoinnin taustalla. Epäselväksi Mendlesohnin kohdalla jää, miksi hän ylipäätään käyttää kategorian käsitettä, kun hän teoksessaan *Rhetorics of Fantasy* (2008) pyrkii kuitenkin samalla argumentoimaan fantasian eri tyyppittelyjen rajojen häilyväisyyden ja sumeuden puolesta.

Moodeja erottelee se, millä tavoin fantastisuus esitellään lukijalle ja mitä positiota lukijalle tarjotaan suhteessa fantasiaan (Mendlesohn 2008, xiv–xv). Portaali-questissa fantasia kohdataan portaalin kautta, jolloin fantasiamaailma voidaan esittää vieraana ja moodille ominaista onkin selittää fantasiamaailma auki lukijalle. Immersiivisessä fantasiassa sen sijaan lukija heitetään suoraan keskelle fantasiamaailmaa, ja samalla kaikki fantasiamaailman ulkoinen suljetaan tiukasti pois. Tällöin fantasiamaailma otetaan itsestäänselvyytensä eikä selitettävänä, erotuksena esimerkiksi portaali-quest -fantasiaan.

Jos portaali-quest -fantasiassa hahmot astuvat jonkinlaisesta normimaailmasta fantasiamaailmaan, intruusiofantasiassa suuntaus on toisinpäin: fantasia murtautuu normimaailmaan ja kohtaaminen on yleensä kauhun elementtejä sisältävä. Liminaalifantasiassa fantastisuus häilyy lukijan silmäkulmassa ja mitään selkeästi fantastista ei välttämättä edes tapahdu, mutta keskeistä moodille on sen luoma tunnelma, jonkinlainen hermostuttava läsnäolo, ”a sense of unnerving”. (Mendlesohn 2008, xiv–xxv) Näistä moodeista käsin Mendlesohn lähtee määrittelemään sitä, millaiset kerronnalliset ratkaisut ovat tyypillisiä tietynlaiselle fantasialle. Mendlesohn (2008, xiii) väittää, että fantasia on onnistunut silloin kun lukijan odotukset ja niihin vastaaminen tietylle fantasian moodille ominaisilla retorisisilla keinoilla kohtaavat. Onnistumisella tarkoitetaan tässä siis sitä, että fantasia onnistuu luomaan uskottavan fiktiivisen maailman ja toimivan kehyksen teoksen tapahtumille oman moodinsa keinoja käyttäen. Asetelma voi kääntyä myös päinvastoin, sillä ”väärän” moodin keinoilla kerrottu tarina voi epäonnistua: “my contention is that the failure to grasp the stylistic need of a particular category of fantasy may undermine the effectiveness of an otherwise interesting idea.” (mt., xv)

Moodien käyttämiin keinoihin vaikuttavat niin ikään moodin ”juuritekstit” (*taproot texts*) eli se millainen tarina- tai kirjoitusperinne moodin taustalla on (Mendlesohn 2008, xvii; ks. myös Clute 1997, 921–922). Moodin keinoihin vaikuttaa myös Cluten neliosainen rakennemalli, joka esittää ”täyden fantasian” (full fantasy) rakenneosat: *thinning*, *wrongness*, *recognition* ja *healing/return* (Clute 1997, 338–339; Mendlesohn 2008, xiv–xv). Mallissa edetään jonkinlaisesta rajoittavasta alkutilanteesta keskeisen muodonmuutoksen ja ymmärryksen hetken (*recognition*) kautta toiveikkaaseen loppuun, kun pahin on kohdattu (*healing/return*). *Thinning* viittaa ohentuneeseen, jollain tavalla menetettyyn maailmaan ja *wrongness* jonkinlaiseen vääryyden tunteeseen siitä, että fantasiamaailmassa jokin on pielessä. (Clute 1997, 338–339, 458, 942) Cluten malli viittaa fantasiatarinan läpikäymiin osiin, mutta Mendlesohnin sovellutuksena kukin moodi korostaa jotakin näistä neljästä piirteestä (Mendlesohn 2008, xv) ja mallin osien vaikutukset tulevat esiin moodien retoristen keinojen sekä monesti myös fantasiatarinassa käytettyjen aihepiirien kautta.

Cluten täyden fantasian malli toteutuu lähinnä Mendlesohnin portaali-quest -fantasiaan kuuluvissa teoksissa, joihin ovat vaikuttaneet erityisesti moodin juuriteksteihin kuuluvat Tolkienin *The Lord of the Rings* -teos ja C. S. Lewisin *Narnia*-tarinat (1950–1956). Mendlesohnin fantasian tyypittely moodeihin ottaa siis lähtökohdakseen monenlaisia elementtejä, joista voidaan rakentaa eri moodeille sumean joukon keskus, eli kunkin moodin prototyyppiset piirteet. Mendlesohnin väite siitä, että väärän moodin keinoja käyttävä fantasia voi epäonnistua (Mendlesohn 2008, xv) on kuitenkin huteralla pohjalla silloin kun hän samalla toteaa, että eri moodien väliset rajat ovat sumeat (mt., xvii). Rajojen sumeus tarkoittaa juuri sitä, että moodien väliin tipahtaa teoksia. Niitä ei kuitenkaan voi kutsua epäonnistuneeksi pelkästään sen vuoksi, että ne eivät löydä paikkaansa moodien keskuksesta tai sen lähiympäristöstä.

Kohdeteosten analyysissä on käsillä juuri kuvatun kaltainen tilanne, jossa niiden ahtaminen tiettyyn moodiin on vaikeaa ja paikkansa ne löytävät ennemminkin kahden moodin välistä. Mendlesohnin moodeista kohdeteosten analyysissä käytetään immerssiivisen fantasian ja portaali-quest -fantasian moodeja, ja seuraavaksi käsittelen kohdeteosten suhdetta näihin moodeihin luvuissa 4.1 ja 4.2. Mendlesohn (2008, 11, 16, 56) itse asettaa *Farseer*-sarjan ensimmäiset kolme osaa, *The Farseer* -trilogian, perustellusti portaali-questin moodiin, mutta kahden jälkimmäisen trilogian ja näin ollen myös kohdeteosten kohdalla asia ei ole yhtä suoraviivainen. Molempien moodien keinoja ja piirteitä löytyy sekä *Fool's Assassinista* että *Fool's Questista*, ja tätä problemaattisuutta vasten analysoin myös kohdeteosten retorisia keinoja.

4.1 *Fool's Assassin* ja *Fool's Quest* portaali-quest -fantasiana

Portaali-quest -fantasiaa pidetään usein ”perusfantasian” tyyppinä moodin tunnetuimman edustajan, *The Lord of the Rings* -teoksen vuoksi. Tolkienin teos edustaa Mendlesohnin mukaan klassista quest-fantasiaa, ja C.S. Lewisin *The Lion, the Witch and the Wardrobe* (1950) sekä muut Narnia-sarjan kirjat taas klassista portaalifantasiaa, ja nämä teokset yhdessä muodostavat pohjan portaali-questin moodille (Mendlesohn 2008, 30). Mendlesohnin moodien jaottelu perustuu siihen, millä tavoin fantasia eri teoksissa lukijalle esitellään. Huolimatta esimerkiksi Lewisin ja Tolkienin teosten erilaisuudesta, portaali- ja quest-fantasiassa lukija asetetaan samanlaiseen narratiiviseen asemaan: henkilöksi, jolle asioita selitetään protagonistille tarjottujen selitysten kautta. (Mendlesohn 2008, 30–31.)

Tolkienin teoksen tavoin portaali-quest -fantasiassa on yleensä lineaarinen quest-rakenne, jossa hahmot pyrkivät johonkin tavoitteeseen tai päämäärään, joka kuljettaa hahmoja fantasiamaailman läpi konkreettisella matkalla. Portaali-questin tarinat usein myös tukeutuvat profetioihin tai kohtaloon, joista saadaan tietoa joko vanhoista kirjoituksista tai maagin/oppaan tapaiselta auktoriteettihahmolta (Mendlesohn 2008, xix, 3–8, 13). Sekä quest-rakenne että profetioiden keskeisyys toistuvat kohdeteoksissa sekä koko *The Fitz and the Fool* -trilogiassa, jonka juonta hallitsee profetioiden toteuttamiseen tähtäävä matka. Myös kohdeteosten samoin kuin aiempien *Farseer*-sarjan teosten juoni pyörii profetian toteuttamisen ympärillä, sillä protagonistista Fitzin ystävä ja teosten tärkein sivuhahmo Fool on kirjaimellisesti profeetta, jonka ennustuksia Fitz pyrkii toiminnallaan täyttämään.

Portaali-questissä olennainen elementti on myös jonkinlainen portaali, jonka läpi kuljetaan. On kuitenkin huomattava, että kyseessä ei välttämättä ole konkreettinen portaali maailmasta toiseen, kuten esimerkiksi vaatekappiportaali Lewisin Narnia-kirjoissa. Portaali voi olla myös tutusta, kuten paikasta tai elämäntilanteesta, siirtyminen outoon ja vieraaseen (Mendlesohn 2008, xix-xx). *The Farseer* -trilogian alussa on juuri tällainen portaali, kun kuusivuotias protagonistista Fitz siirtyy äitinsä hoivista kuninkaalliseen hoviin, ja asemassaan kruununprinssin aviottomana lapsena ja perimysjärjestyksen sotkijana joutuu monien aatelisten hyljeksimäksi. Myöhemmissä trilogioissa tällaista portaalinomaista siirtymää ei nähdä, ellei sellaisena pidä *The Tawny Man* -trilogian alkua, jossa vuosia erakkoelämää viettänyt Fitz palaa kuninkaallisen hovin juonittelujen keskelle. Huomattava kuitenkin on, että Fitz ei enää tässä trilogiassa siirry tutusta vieraaseen ja outoon, vaan

ennemminkin palaa tuttuihin paikkoihin ja rooleihinsa salamurhaajana ja profetioiden toteuttajana, kun kruununprinssi Dutiful katoaa ja kuninkaallinen perhe tarvitsee Fitzin apua.

The Fitz and the Fool -trilogiassa siirtymä on samankaltainen: rauhallinen ja tasainen perhe-elämä järkkyy, kun Fitzille syntyy tytär, ja hänen vaimonsa Molly kuolee. Huomattavampi siirtymä vanhoihin rooleihin sekä konkreettisesti paikassa fantasiamaailman sisällä tapahtuu kuitenkin oikeastaan vasta siinä vaiheessa, kun Fitzin tytär Bee siepataan toisen osan alussa, ja Fitz lähtee etsimään tätä. Selkeiden siirtymien katoaminen tapahtuu samassa suhteessa, kuin *Farseer*-jatkumon liukuminen portaali-quest -fantasiasta kohti immersiiivistä fantasiaa. Portaalin puuttuminen on yksi niistä tekijöistä, joka lähentää kohdeteoksia immersiiiviseen fantasiaan, vaikka teoksia hallitseekin selkeä quest-rakenne. Portaalfantasian yhdistäminen quest-fantasiaan ei siis toimi kohdeteosten kohdalla ongelmattomasti, ja jatkossa en analyysissani kiinnitä huomiota portaaleihin liittyviin kysymyksiin. Kohdeteoksia voisi analyysini pohjalta luonnehtia ennemminkin ”immersiiiviseksi quest-fantasioiksi”.

Portaali-questille tyypillisesti kohdeteoksia hallitsee myös protagonistin näkökulma, mikä ei esimerkiksi immersiiivisessä fantasiassa ole yhtä yleistä. Yksittäisistä portaali-questille tyypillisistä aihepiireistä kohdeteoksissa on nähtävissä myös menneisyyden glorifiointi ja nostalgia, sekä kuningas maan hyvinvoinnin symbolina. Teoksissa viitataan usein kauan sitten kukoistaneeseen mutta sittemmin kadonneeseen Elderling-kulttuuriin, jonka kirjoituksia ja katoamisen syitä teoksissa tulkitaan ja ratkotaan. *The Farseer*- että *The Tawny Man* -trilogioiden keskeisenä juonikaarena on myös kuninkaallisen Farseer-suvun säilyminen ja jatkuminen Kuuden herttuakunnan hallitsijana. *The Fitz and the Fool* -trilogiassa hallitsevan suvun tilanne on saatu profetioiden mukaisesti vakautettua, ja maa kukoistaa. Vaikeudet tulevat sen sijaan kohdeteoksissa muualta, kun profetioita väärin käyttävät korruptoituneet Servantit uhkaavat koko maailman kohtaloa. Mendlesohnin (2008, 60) mukaan portaali-questin moodissa onkin vallalla Cluten mallista recognition/healing, protagonistin ymmärrys kohtalon johdatuksesta ja pahan voittaminen (Clute 1997, 458, 804), ja tarinoiden pyrkimyksenä onkin usein palauttaa menneen maailman loisto. Sen sijaan immersiiivisen fantasian maailmat keskittyvät ohentumiseen (thinning), kuten lisääntyvään kaaokseen ja moraaliseen rappioon (Mendlesohn 2008, 60–61). Cluten mallin mukaan sekä aihepiireiltään kohdeteokset asettuvatkin ennemmin portaali-questin kategoriaan, mutta ongelmallisuus moodeihin sijoittumisessa tulee eteen, kun kyse on kohdeteosten retorisisista keinoista.

Mendlesohn (2008, 5–7) mainitsee yhdeksi portaali-questin retorisiin keinoihin vaikuttavaksi juuritekstiksi klubitarinan (*club narrative, club story*). Klubitarina on suljettu kertomus, joka kerrotaan menneessä aikamuodossa ja jonka kertoja on kyseenalaistamaton ja keskeyttämätön. Menneisyys on klubitarinassa kiistatonta, fiksattua ja itseään toistavaa. Jotta tarinan puhtaus säilyisi, on kertojan auktoriteettia ja luotettavuutta koko ajan varmistettava. (Mendlesohn 2008, 5–7.)

Portaali-quest -teoksissa tämä tapahtuu selittämällä ja kuvailemalla maailmaa. Lukija pyritään myös vakuuttamaan, ja samalla estämään tämän tekemä liian tarkkaa analyysi tarjoamalla loputtomasti yksityiskohtia. (mt., 7) Mendlesohn (2008, 9) käyttää tästä ilmiöstä Michael Riffaterrea (1980, 29–30) mukaillen nimitystä ”tarinamaailman ylenpalttisuus” (*diegetic overkill*), ja toteaa sen olevan portaali-questissä hyvin yleistä, ja samalla myös eräänlainen realismin luomisen muoto. Vaikka maailmaa havainnoikin yleensä protagonistin, historian tai analyysin tarjoaa jokin auktoriteettihahmo kuten maagi tai opas (Mendlesohn 2008, 5–7, 13), joka tulkitsee protagonistille ja samalla myös lukijalle fantasiamaailman (yleensä kirjallisen) historian (mt., 8). Kertoja on Mendlesohnin mukaan tällöin kaksi: sekä mikrokosmoksen kertoja eli näkökulmahahmo että makrokosmoksen kertoja, joka ”tarinallistaa” fantasian maailman lukijalle, ja käyttää tässä hyväkseen portaali-questille tyypillisiä historiallisia tekstejä tai profetioita (mt., 8).

Farseer-sarjan ensimmäinen trilogia sopii klubitarinan muottiin, sillä sekä päätekstin että miltei kaikkien epigrafiin näkökulma on Fitzin; pääteksti on vanhemman Fitzin kertoma tarina nuoruutensa ajoista, ja epigrafit ovat näiden muisteloiden kehys, jotka samalla tarjoavat historiallisen taustaa henkilökohtaisille tarinoille. Myös Mendlesohn (2008, 16) viittaa tähän luonnehtiessaan trilogian epigrafeja:

Hobb’s Assassin sequence is structured within the writing of a history that depends for its backstory on material found in other, written histories. Each chapter begins with a memoir not dissimilar to the Venerable Bede’s history: recollection and gossip masquerading as an accurate description of the past. (Mendlesohn 2008, 16.)

Fitz kertoo sekä päätekstin tarinan että epigrafiin sisällön retrospektiivisestä näkökulmasta käsin, jolloin klubitarinaa hallitsee myöhemmän aikapisteen Fitz. Tällöin Fitz on sekä mikro- että makrokosmoksen kertoja, samalla sekä näkökulmahahmo että maailmansa historian ja tulkinnan tarjoava auktoriteettihahmo. Klubitarina muotona on saanut alkunsa 1800-luvulla herrasmiesten klubeilla, ja on alkuperältään sukupuolittunut kerronnan muoto (Clute 1997, 207; Mendlesohn 2008, 6). Klubitarinan kertojan auktoriteetti on kaikuja tästä alkuperästä: kertojaa ei saa keskeyttää, eikä hänen tarinaansa kiistää (Mendlesohn 2008, 6). *The Farseer* -trilogiassa Fitz on klubitarinan

keskeyttämätön kertoja, joka hallitsee lähes koko teoksen diskurssia päätekstistä epigrafeihin suodattaen jopa alun perin objektiivisiksi tarkoitettut historialliset faktat osaksi oman elämänsä tarinaa.

Tämä asetelma muuttuu kahdessa jälkimmäisessä trilogiassa ja vielä dramaattisemmin viimeisessä trilogiassa. Molemmissa epigrafien näkökulma on yhä enenevässä määrin siirtynyt pois Fitzin käsistä. Epigrafit ovat myös siirtyneet selkeästä retrospektiivisestä aikapisteestä tekstin rinnalle, samanaikaisiksi päätekstin kanssa. Historiallisuudeksi verhottu kokoava tendenssi katoaa muista trilogioista, joissa epigrafien sisällölle ja järjestelylle ei esitetä samanlaista kehystä tai tarkoitusta. Epigrafeissa esitetään edelleen Fitzin tekemiä tulkintoja ja havaintoja, mutta lähinnä henkilökohtaiseen sisältöön liittyen päiväkirjamerkintöjen, kirjeiden tai kaunokirjallisten tekstien kautta. Fitzin ääneltä poistuu tällöin se auktoriteettiasema, joka sillä on ollut *The Farseer*-trilogiassa historian kirjoittajana ja tulkitsijana. Juuri tarinan kertominen retrospektiivisesti luo ensimmäisessä trilogiassa Fitzin kaikenkattavalle näkökulmalle auktoriteetin. Tämä huolimatta trilogian epigrafien kokemuksellisesta värityneisyydestä, jossa fantasiamaailman historiakin suodattuu Fitzin elämän käännekohtien kautta. Fitzin käsissä ollut selkeä klubintarinakehys jää pois kohdeteoksissa ja samalla epigrafien asema luotettuina teksteinä saa särön, kun äänen epigrafeissa saavat myös muiden kirjoittamat tekstit, jotka saattavat olla jo tekstityypiltään epäluotettavampia kuin vakavasti otettava historiankirjoitus, tai jotka haastavat Fitzin esittämiä tulkintoja ja havaintoja.

Fool's Assassin ja *Fool's Quest* eivät enää epigrafien osalta istu klubintarinan muottiin, sillä vaikka epigrafit esittävät ajoittain vanhoja tekstejä, sisältävät ne myös monenlaisia muita, jo lähtökohtaisesti epäluotettavampia teksti- tai verbaalisen esittämisen tyyppisiä (esim. uni, unipäiväkirja, päiväkirja, henkilökohtainen kirje) joiden todenperäisyyttä suhteessa fantasiamaailman totuuteen ei voi edes arvioida. Monien epigrafien sisältämä tieto on myös ristiriidassa päätekstin antaman tiedon kanssa, kuten luvussa 2.2 analysoitu virheellistä historiallista tietoa kuningas Veritystä sisältävä epigrafi. Hahmot myös itse nostavat esiin tekstien tulkinnallisia ongelmia kuten niin ikään luvussa 2.2 esitelty epigrafi, jossa hahmo nimeltä Chade kommentoi itse epigrafin sisällä sen mahdollista todenperäisyyttä. Samankaltaista horjuntaa tekstin luotettavuudessa on huomattavissa *Fool's Questin* luvun 23 epigrafissa, jossa käydään läpi osittain tuhoutuneen kirjakäärön käänösprosessia:

I believe this is the oldest scroll in the Skill-library and I have subjected it to twelve different translations by my students and scholars. [--] If we accept the original scroll as authentic, then it is most likely a translation from a much older source, possibly one that was perhaps written by the creators of Skill-pillars.

I believe this scroll was intact before Regal the Pretender sold it away during the Red-Ship Wars. The loss of this information is both insurmountable and infuriating, even at this late date. What follows is my best interpretation of what remains of the scroll. I discovered it, scorched and rotting, on the floors of a hall in Aslevjal. (FQ, 440.)

Epigrafissa on sekä edellä esitetty pohtiva osio että itse käännös. Jälleen epigrafissa on viittaus myös koko *Farseer*-sarjassa toistuvaan tematiikkaan kirjoitusten tärkeydestä, kun todetaan: ”the loss of this information is both insurmountable and infuriating”. Tekstissä kiteytyy tuska siitä, että kirjoitukseen perustuvassa kulttuurissa kääreiden tuhoutuessa tuhoutuu myös niiden sisältämä tieto. Esimerkin epigrafi on jopa Hobbin epigrafiksi pitkä, kokonaisuudessaan kaksi sivua, mutta pituuden avulla pystytään tuomaan esiin sekä kääntämisen prosessi että sisällöllisesti uutta tietoa. Chaden oma sisältö ja pohdinta, eli käännösprosessin ja tekstin löytymisen kuvailu ovat epigrafille ominaiseen tapaan kursiivilla, mutta käännetty, alkuperäinen teksti ei:

The main portion of this scroll is heavily damaged. Words that can be reliably translated on the charred fragments:

Being toll corporeal language emphasis “deliberate alignment accompany sibling blood rune dragon bond relationship hands touch “paid in blood” repository willing perpetuity “physical contact” first entry concealed. (FQ, 441.)

Käännetty teksti ei ole sujuvaa, vaan alkuperäistekstin huonosta kunnosta johtuen kääntämään on onnistuttu vain tekstin alku ja loppu sekä muutamia sanoja, joiden merkitystä suhteessa muuhun tekstiin fantasiamaailman hahmojen on vaikea arvioida. Epigrafi näyttää tarkasti tiedon rakentumisen tavan fantasiamaailman kontekstissa: tietoa pyritään hakemaan vanhoista teksteistä, mutta niiden sisältöä ei oteta annettuna, lopullisena tietona. Tekstin tieto voi kyseenalaistua sen kunnan tai iän vuoksi kuten tässä esimerkissä mutta myös siksi, että hahmot eivät halua käyttää tekstistä saamaansa tietoa hyväkseen tai jaa sitä muille. Käännösteksti nimittäin käsittelee sitä, millä tavoin Skill-pilareiksi kutsutut teleportaatiokivet on rakennettu ja miten niiden kautta on turvallista kulkea. Epigrafissa muun muassa kerrotaan, kuinka kivien välillä kulkiessa tulisi olla täysissä sielun ja ruumiin voimissa, jotta matka onnistuu. Chaden hallussa ollut tieto ei kuitenkaan ole välittynyt sinne, missä se olisi olennaista: *Fool's Questin* luvussa 17 väsynyt Fitz on vienyt pahasti loukkaantuneen Chaden kivien läpi vastoin tekstin ohjeita, mikä käynnistää lopulta Chaden kuolemaan johtaneen tapahtumasarjan.

Portaali-questille tyypillinen piirre on tukeutuminen kerrottuun menneisyyteen, ja esimerkiksi anonyymeina esitetyt ja kyseenalaistamattomat profetiat ja legendat ovat myös pönkittämässä

klubitarinan auktoriteettia. (Mendlesohn 2008, 14–15) Kohdeteosten moniääniset, ristiriitaiset ja joskus virheellistäkin tietoa esittävät epigrafit tuovat kuitenkin esiin toisenlaisen suhtautumisen kerrontaan ja tiedon jakamiseen verrattuna esimerkiksi Fitzin äänen hallitsemaan *The Farseer* -trilogiaan. Epigrafeja tarjoavat pääasiassa luetut auktoriteettihahmot, mutta silti niiden sisältöön ei ole luottamista tai vaikka olisi, niitä kyseenalaistetaan, jätetään huomiotta tai tulkitaan väärin. Fitzin näkökulma ei enää hallitse koko tarinaa, eikä sitä kerrota retrospektiivisesti. *Fool's Assassinin* prologissa ja epilogissa on vielä kaikuja Fitzin näkökulman hallinnasta: prologissa Fitz enteillen vihjaa tyttärensä sieppaukseen ja palaa epilogissa samoihin tunnelmiin. Tällainen kommentointi jää kuitenkin vain *Fool's Assassiniin*, eikä samanlaista enteilyä tai kokoavaa kehystä nähdä enää trilogian kahdessa muussa teoksessa. Fitz syrjäytyy auktoriteettihahmona ja kokoavana äänenä lopullisesti trilogian viimeisessä teoksessa, jossa hän kuolee ja jättää sekä päätekstin että epigrafioiden näkökulman täysin muille hahmoille.

Epigrafit esittävät sellaista tietoa, joka on fantasiamaailman nykyisyydessä tiedettyä tietoa. Kuten edellisessä esimerkissä, tieto voi olla jopa elintärkeää mutta tiedon esiintyminen epigrafissa ei takaa sitä, että se olisi luotettavaa tai että sitä käytettäisiin oikein. Se ei myöskään välttämättä ole kaikille saatavilla. Epigrafista voidaan päätellä, että sen kirjoittanut Chade on tehnyt käännöksensä jo aiemmin, sillä hän viittaa jo ennen lukua 17 tapahtuneisiin asioihin ja kauan kestäneeseen käännösprosessiin. Mikään fantasiamaailman rakenteessa tai sen lainalaisuuksissa ei mahdollista tai anna hyvää syytä siihen, miksi Chade myöskään olisi kirjoittanut kyseistä tekstiä matkan jälkeen, sillä pilarimatka aiheuttaa Chaden vakavan sairastumisen ja lopulta kuoleman. Chadella on sellaista tietoa pilareiden välillä kulkemisen vaaroista, jota Fitzillä ei ole, johtuen Chaden haluttomuudesta tai kykenemättömyydestä jakaa sitä.

Ei voi siis sanoa, että epigrafit esittäessään kirjoitettua tekstiä olisivat suhteessa juoneen tai tarinamaailmaan aina auktoriteettiasemassa ja näin esittäisivät oikeaa tietoa, vaikka kirjoitettu historia onkin suuressa asemassa kohdeteoksissa ja ylipäätään portaali-quest -fantasiassa. Kohdeteosten maailman menneisyys on kyllä kirjoitettua, mutta kirjoitukset eivät esitä kiistatonta totuutta tai edes tietoa, johon hahmoilta vain puuttuvat tulkintakyvyt, vaan mahdollisesti myös täysin tai osittain valheellisia näkökulmia. Jälkimmäisestä esimerkkinä toimii *Fool's Questin* luvun 7 epigrafi, joka on laulu Fitzistä. Laulun näkökulma on Fitzin sedän Regalin, joka hallitsi Kuutta herttuakuntaa Fitzin nuoruudessa. Laulussa maalataan tarkoituksella Fitzistä valheellinen kuva kuninkaanmurhaajana:

*With the Red Ships at our doors and our noble King Shrewd
failing in both in body and mind,
The young bastard saw his opportunity. He felled him.
With magic and might of muscle,
He took from the duchies the king they needed. And from Prince Regal he stole
His father, his mentor, his rock of wisdom.
The kindness bestowed on a bastard felled him. (FQ, 111.)*

Epigrafi kertoo *The Farseer* -trilogian kolmannen osan, *Assassin's Questin* (2017) aikaisista tapahtumista. Teoksen lukenut lukija tietää joko oman lukukokemuksensa tai kohdeteoksen päätekstistä pääteltävissä olevan tiedon kautta, että epigrafin esittämä näkökulma ja tieto Fitzistä on väärä ja kumpuaa Regalin vihasta Fitzia kohtaan. Fantasiamaailmassa on siis olemassa tekstejä, jotka esittävät valheellista tietoa menneisyydestä. Tästä nähdään, että myös fantasiamaailman kirjoitettu historia on erilaisten näkökulmien värittämää ja sitä voi muokata tai tulkita eri tavoin.

Tiedon ja menneisyyden asema sekä mahdollisuus muokata ja kyseenalaistaa maailmaa luonnehtivat portaali-quest -fantasian ja immersiiivisen fantasian ero: immersiiivisessä fantasiassa maailmaa voidaan muuttaa ja sen perusteet ovat neuvoteltavissa, ja samalla uutta tietoa voidaan luoda ja asettaa vanhaa kyseenalaiseksi (Mendlesohn 2008, 65). Mendlesohnin mukaan juuri kerrotun historian pysyvyys ja sitä kautta uuden oppimisen estyminen erottaa quest-fantasian immersiiivisestä fantasiasta (mt., 16–17), sillä portaali-quest toimii annetun tiedon pohjalta, ja tieto on pohjimmiltaan jotakin löydettävää, osa maailman muotoa (mt., 69). Moodien ero tulee esiin myös retoristen keinojen paljastamassa fiktiivisten maailmojen luonteessa: portaali-quest luo maailman, jonka läpi kuljetaan, immersiiivinen fantasia maailman, jossa eletään (mt., 71). Tämä kahden eri moodin erottava raja informaation ja historian rakenteessa asettuu kuitenkin kohdeteoksissa häilyväksi, sillä kohdeteokset eivät toteuta Mendlesohnin muotoilemaa, portaali-questiin kuuluvaa klubitarinan kyseenalaistamatonta kerrotun historian muotia. Malli ei toteudu epigrafeissa, jotka ovat teoksissa olennainen historian kertaamisen muoto, eivätkä myöskään päätekstissä. Menneisyydestä löytyy kyllä tietoa, mutta sitä voi kyseenalaistaa, tulkita toisin tai jättää huomiotta.

Portaali-questin ja immersiiivisen fantasian välillä häilyminen näkyy myös lukijapositionissa. Mendlesohnin (2008, 1) mukaan portaali-questin lukijaposition on mukana kulkevan yleisön (*companion-audience*), joka on sidottu protagonistin näkökulmaan ja riippuvainen protagonistin tulkinnasta ja dekodeamisesta. Immersiiivisessä fantasiassa sen sijaan lukijan ei tarvitse hyväksyä protagonistin tulkintaa, vaikka olisikin riippuvainen tämän tekemistä havainnoista (mt., 1). Epigrafit tekevät särön protagonistin tulkintaposition, kun ne antavat äänen myös muille hahmoille ja

esittävät lukijalle protagonistien ulottumattomissa olevaa tietoa, haastavat heidän tekemiään tulkintoja ja viittaavat tarinan tulevaan, joka ei ole hahmojen tiedossa. Jälkimmäistä tapausta kuvaava rakenne on esimerkiksi Been unipäiväkirjaotteissa, jotka ovat profetioita tulevista tapahtumista. Tarinan tulevaan viittaavat *Fool's Assassinin* lukujen 29 ja 14 epigrafit;

*Then, from the gleaming mists that surrounded us, there burst **a wolf, all black and silver**. He was covered in scars and death clung to him like water clings to a dog's coat after he has plunged through a river. My father was with him and in him and around him, and never had I realized him as he was. He bled from dozens of unhealable wounds and yet at the core of him, life burned like molten gold in a furnace.*

– DREAM JOURNAL OF BEE FARSEER
(*FA*, 584; lihavoinnit omia.)

*This is the dream from the end of my time. I have dreamed it six different ways, but I will only write what always stays the same. **There is a wolf as big as a horse. He is black and stands still as a stone and stares**. My father is as grey as dust, and so old, so old. "I'm just so tired," he says in two of the dreams. In three he says, "I'm sorry, Bee." In one of the dreams, he says nothing at all, but his silence means everything.*

– DREAM JOURNAL OF BEE FARSEER
(*FA*, 336; lihavoinnit omia.)

Molemmat epigrafit ovat trilogian ensimmäisestä osasta, mutta viittaavat kolmannessa osassa tapahtuvaan Fitzin kuolemaan ja sitä ympäröiviin tapahtumiin sekä konkreettisesti että metaforisesti. *Assassin's Fate* (2017) -teoksen lopussa Fitz veistää itselleen maagisesta kivistä itselleen suden hahmon, ja sulautuu kuollessaan veistokseen elämään kuolemanjälkeistä elämää kiviolentona. Tekstiesimerkeistä lihavoidut kohdat viittaavat suoraan veistoksen muotoon ja materiaaliin, joka on hopeisilla suonilla kyllästettyä kiveä. Ensimmäisessä katkelmassa viitataan myös Fitzin haavoihin, jotka ovat trilogian lopussa konkreettisia ja henkisiä. Näin jo trilogian ensimmäisessä osassa ennakoidaan koko trilogian loppua, jota lukija voi ounastella näiden profetioiden perusteella. Nämä tulevaisuudenkuvat eivät sen sijaan ole hahmojen eikä edes ne uneksineen protagonistin tulkittavissa. Profetioille ominaiseen tapaan ne ovat mystisiä ja vaikeaselkoisia, mutta lukija, jolle teosten fantasiamaailma on tuttu, voi tehdä niistä päätelmiä.

Mendlesohn sijoittaa Hobbin teokset portaali-questin kategoriaan *Farseer*-sarjan ensimmäisen trilogian perusteella. On kuitenkin huomattava, että Mendlesohnin teoksen kirjoitushetkellä kaikkia tässä käsiteltyjä *Farseer*-sarjan myöhempiä osia ei kuitenkaan ole vielä ollut julkaistu. Kuten olen

tuonut tässä luvussa esille, sarjan viimeisimmät teokset, erityisesti *The Fitz and the Fool* -trilogia, on astunut selkeästi kauemmas portaali-questin kategoriasta kohti immersiiivistä fantasiaa. Olen myös käsitellyt tässä tutkielmassa *Farseer*-sarjaa kokonaisuutena, mutta on hyvä huomata, että mitä tulee epigrafeihin, kahdella jälkimmäisellä trilogialla on enemmän yhteistä keskenään kuin ensimmäisen trilogian kanssa. *The Tawny Man* ja *The Fitz and the Fool* -trilogioiden epigrafit eroavat *The Farseer*-trilogian epigrafeista muun muassa siten, että niissä on lähes poikkeuksetta allekirjoitus, niitä ei ole kirjoitettu myöhemmästä aikapisteestä käsin, niissä on monipuolisemmin eri kirjoittajien tekstejä ja ne käsittelevät *The Farseer*-trilogiaan verrattuna fantasiamaailman historiaa, ilmiöitä ja tapahtumia Fitzin näkökulmasta hyvin vähän. Sekä näiden epigrafeissa tapahtuneiden siirtymien ja muutosten, tämän luvun alussa mainitun portaalin puuttumisen että Mendlesohnin analyysin rajoittuneisuuden vuoksi voidaan argumentoida, ettei koko *Farseer*-sarja kuulu portaali-questin kategoriaan, vaikka sarjan aloittava *The Farseer* -trilogia siihen sopiikin. Epigrafeissa tapahtuneet muutokset heijastelevat muutosta kahden jälkimmäisen trilogian suhtautumisessa informaatioon ja sen jakamiseen, joka on olennainen jakava tekijä portaali-quest- ja immersiiivisen fantasian välillä. Portaali-questin kardinaalisääntö: ”what one is told, is” (Mendlesohn 2008, 56), ei päde. Varsinkin epigrafioiden esittämien tekstien aikapisteen siirtyminen päätekstin rinnalle *The Farseer* -trilogiassa vallalla olleen retrospektiivisen sijoittelun sijaan, asettaa ne erilaiseen suhteeseen päätekstiin ja erityisesti juonen progression kanssa.

Voi kysyä, miksi en suoraan aseta kohdeteoksia immersiiivisen fantasian alle, vaan portaali-questin ja immersiiivisen fantasian väliin. Olen pyrkinyt osoittamaan, että Mendlesohnin kategorisoinnit eivät ole yksiselitteisiä, ja myös Mendlesohn (2008, xvii) itse puhuu luomiensa moodien sumeista rajoista. Retorisessa mielessä Mendlesohnille on kenties ollut kätevää ja perustelua muodostaa portaali- ja quest -fantasioista hybridikategoria, mutta omassa analyysissäni kohdeteoksia määrittää lähinnä quest-fantasiaan kuuluvat elementit, sillä selkeää portaalia ei kohdeteoksista löydy. Toistan ylempänä mainitsemani luonnehdinnan, että kohdeteoksia voisi kutsua ennemminkin immersiiiviseksi quest-fantasiaksi. Seuraavaksi käsittelemme sitä, millä tavoin immersiiivisen fantasian piirteet toteutuvat kohdeteoksissa, ja miten epigrafit voidaan nähdä sekä immersiota luovina että sitä hajottavina keinoina.

4.2. Kohdeteokset immersiiivisenä fantasiana

Immersiiivinen fantasia sijoittuu fiktiiviseen maailmaan, joka on rakennettu siten, että se toimii kaikilla tasoilla kokonaisuutena maailmana. Toimiakseen maailman täytyykin vaikuttaa siltä, kuin se

olisi täysin imuuni ulkoiselle vaikutukselle ja olemassaololtaan kyseenalaistamaton. Olennaista on myös se, että sen asuttamien hahmojen täytyy ottaa maailma, sen fantastiset elementit ja muut lainalaisuudet itsestäänselvyytenä. (Mendlesohn 2008, 59, xx-xxi) Fiktiivinen maailma kuvataan siis siten, kuin se sen asukkaille näyttäytyy, eikä fantastisia elementtejä kuvata ihmetyksen aiheina vaan tavallisina ja luonnollisina. Immersiivisen fantasian maailma on hallittu ja rajattu, ja esittääkseen itsensä ”totena” se häivyttää kaiken fiktiivisen maailman ulkopuolisen (Mendlesohn 2008, 89). Ajatus on sama jo Tolkienilla (2014, 52), jonka mukaan astuessaan sekundaariseen maailmaan lukija pitää asioita totena sen sisällä, ja epäuskon herätessä eli immersion katketessa, taika raukeaa. Mendlesohn (2008, 59) kuvailee tarkemmin lukijan sijoittumista maailmojen välillä: hänen mukaansa immersiiivinen fantasia vaatii todellisuuden eri tasojen käsittämistä samankeskisinä kehinä, ja tässä rakenteessa lukijan tulee olla mahdollista sijoittua kertomusta ympäröivän ja sitä epätoden oletukselta suojaavien kehien väliin. Lukija on tällöin fiktiivisen maailman ulkopuolella mutta on samalla suojaassa uloimman kehän ”epätodellisuudelta” eli tosimaailmalta (Mendlesohn 2008, 61), jonka oletukset täytyy unohtaa tai ainakin työntää syrjään sen ajaksi, kun eläydytään fantasiaan.

Epigrafit rikkovat Mendlesohnin samankeskisten kehien ajatusta, jos ne ajatellaan nimenomaan parateksteinä, jotka ovat määritelmällisesti välitulassa, tekstin ja sen ulkopuolen rajalla. Immersiivinen fantasia ja sen retoriset keinot ovat nimensä mukaisesti keskittyneet luomaan immersiota, ja paratekstit voidaankin nähdä tässä suhteessa liminaalitulassa sijaitessaan nimenomaan immersiota hajottavina. Erityisesti Hobbin epigrafien kohdalla olennaiseksi tämä kysymys tulee silloin, kun otetaan huomioon niiden poikkeava pituus ja se, etteivät epigrafit aina liity jälkeensä tulevaan lukuun millään tavalla. Päätekstin juoni etenee luvusta toiseen, mutta epigrafit katkaisevat tämän ketjun luvun aiheeseen liittymättömällä selostuksella, ja vieläpä rikkovat kertomuksen lineaarisuutta sekä konkreettisena, tekstuaalisena esteenä että viittaamalla päätekstin menneeseen tai tulevaan. Epigrafien roolin häilyminen joko parateksteinä tai päätekstin osina korostuu, kun käsitellään fantasiaa ja erityisesti immersiiivistä fantasiaa, joka määritelmällisesti pyrkii häivyttämään ulkopuolen, fantasian todentuntuisuutta uhkaavan aktuaalimaailman. Immersiivisen fantasian ja portaali-questin moodien ero nouseekin olennaiseksi kysymykseksi nimenomaan silloin, kun pohditaan lukijan immersiota fantasiamaailmaan.

Immersion kysymys on mielekäs fantasian genren kohdalla, sillä uppoutuminen määritelmällisesti mahdottomaan maailmaan on fantasian kohdalla keskeinen. Kohdeteosten kohdalla immersion käsite on tarpeellinen, kun pohditaan niiden sijoittumista kahden eri moodin väliin, ja teosten käyttämiä retorisia keinoja. Ryan (2001, 14–15) kuvailee immersiota mielikuvituksellisena suhteena

tekstuaaliseen maailmaan. Se on kokemus, jonka kautta fiktiivinen maailma saavuttaa autonomisen, kielestä riippumattoman olemassaolon. Ryanin mukaan immersiiivisen tekstin on luotava tila, johon lukija, katsoja tai käyttäjä voi samastua, jota asuttavat yksilölliset oliot ja joka rakentaa tapahtumapaikan mahdolliselle narratiiviselle toiminnalle. (mt., 14–15.) Ryanin käsittelemä mahdollisten maailmojen teoria (*Possible-Worlds Theory*, ks. esim. Ryan 1991) ja sen ajatus uudelleenkeskittämisestä (*recentering*, Ryan 1991, 21–23) selittää miten immersio tapahtuu. Immersion ajaksi lukija uudelleenkeskittää tietoisuutensa aktuaalisesta lukijan maailmasta tekstuaaliseen maailmaan, jolloin tekstuaalinen maailma muuttuu lukemisen hetkessä aktuaaliseksi. Näin lukija voi hyväksyä tekstin esittämät, myös lukijan omasta maailmasta poikkeavat tai siinä mahdottomat propositiot. (Ryan 1991, 22; 2001, 103). Koska fiktiiviset maailmat ovat ei-aktuaalisia, tarvitaan Ryanin mukaan uudelleenkeskittämistä, jotta ne voidaan kokea aktuaalisina. Tällainen immersiiivinen luenta on Ryanille pohjimmiltaan myös kehollinen kokemus, sillä lukijan tulee heijastaa virtuaalinen ruumis fiktiiviseen maailmaan tunteakseen olevansa siinä sisällä (mt., 103, 21).

Immersion kokemus on Ryanille fiktiiviseen maailmaan sijoittumista, joka vaatii tietoisuudelta maailmojen, aktuaalisen ja fiktiivisen, välillä liikkumista. Ryanin uudelleenkeskittäminen eroaa Mendlesohnin samankeskisten kehien ajatuksesta, jonka mukaan lukija ei ole lukiessaan sijoittuneena todelliseen maailmaan, vaan häilyy jossakin näiden kahden maailman välillä. Mendlesohnilla (2008, xvii) lukijan tulee luoda fikcionalisoitu itse, joka pystyy hyväksymään tietyn fantasiatekstin retorisen rakenteen. Ryanin kuvaama immersio uudelleenkeskittämiseen sopii kirjallisuuden immersiiivisyyden tarkasteluun yleensä, sillä siinä lähtökohtana on pyrkimys fiktiivisen ja aktuaalisen todellisuuden välisten raja-aitojen hetkelliseen ylittämiseen. Mendlesohnin huomio sen sijaan kiinnittyy enemmänkin lukijassa herätettyyn uskoon, ihmeen tuntuun ja retorisiin keinoihin, joilla näitä tunteuksia ja sitä kautta immersiota pyritään luomaan.

Voidaankin nähdä, että fantasialla genrenä ja moodeina tämän genren sisällä on omanlaisiaan keinoja asettaa lukija suhteeseen fiktiivisen maailman ja erityisesti sen fantastisuuden kanssa. Silti sekä Ryanin että Mendlesohnin näkökulmat ovat molemmat olennaisia immersiota käsiteltäessä. Ryanin uudelleenkeskittäminen on apuna miettittäessä, miten immersio itsessään tapahtuu, ja Mendlesohnin listaamat retoriset keinot, kun halutaan tietää, miten nimenomaan fantasia genrenä luo mahdollisuudet immersiolle. Vaikka immersio on lukijan subjektiivinen kokemus ja siinä mielessä vaikea tyhjentävästi kuvata tai määritellä, sen syntymiseen vaikuttavat olennaisesti kirjalliset keinot.

Epigrafien suhde informaatioon nousee jälleen keskeiseksi myös immersion kohdalla. Mendlesohn esittelee immersiiiviseen fantasiaan olennaisesti kuuluvan informaation käänteisyyden tekniikan: ”an issue is first taken for granted, and only later, in another context, explained.” (Mendlesohn 2008, 75) Mendlesohnin pohjaoletus on, että fantasiamaailma on sitä immersoivampi ja upottavampi mitä enemmän lukija joutuu työskentelemään saavuttamansa tiedon eteen. Tätä ajatusta mukailien tiedon suora tarjoaminen, kuten on tyypillisempää portaali-quest -fantasialle verrattuna immersiiiviseen fantasiaan, ei aiheuttaisi lukijassa tunnetta tarinaan uppoutumisesta. Pituutensa ja usein kuvailevan tyyliinsä vuoksi epigrafit voisi nähdä juuri tällaisina suoran tiedon välittämisen keinoina.

Perinteisemmät, lähinnä vain historiallisuuden tunnelmaa tai ohuesti jonkinlaista kehystä fantasiamaailmalle luovat epigrafit, joita esimerkiksi Jones (1996, 80) parodioi, voivat tällaiseen ajatukseen asettua. Sen sijaan kohdeteosten kohdalla epigrafien suhde päätekstiin ja koko *Farseer*-sarjan informaation rakenteeseen on monisyisempi.

Hobbin epigrafeissa tulee näkyviin informaation käänteisyyden tekniikka, jossa olennaista on saada lukija työskentelemään päästäkseen käsiksi fantasiamaailmaa selittävään tietoon. Epigrafit toteuttavat tekniikkaa useasti, kun ne selittävät tarkemmin jotakin päätekstissä ohimennen aiemmin mainittua ilmiötä mutta myös silloin, kun ne vihjaavat tulevasta. Tällöin epigrafit ennemminkin luovat immersiota, kuin hajottavat sitä. Eteenpäin ja taaksepäin päätekstiin viittaavat epigrafit selittävät tarkemmin fantasiamaailman ilmiöitä, muistuttavat aiemmista tapahtumista ja vihjaavat tulevasta. Tällainen dynaaminen suhde päätekstiin voidaan nähdä immersiota luovana, sillä se syventää kokemusta fiktiivisestä maailmasta ja tarinan juonesta.

Esimerkkejä tulevaan vihjaamisesta tarjoavat kohdeteosten toisen näkökulmahenkilön, Been, unipäiväkirjaan ylös kirjaamat enneunet, joita esitellään epigrafeissa. Unien kuvasto on yleensä hyvin metaforista ja niiden sisältämä tieto on etukäteen vain lukijan pääteltävissä, sillä Bee tai kukaan muukaan tarinan hahmo ei osaa tulkita unia ajoissa. *Fool's Assassinin* luvun 26 epigrafi on Been enneuni, jossa hän kertoo kerjäläisestä:

In a market square, a blind beggar sat in his rags. No one was giving him anything, for he was more frightening than pathetic with his cruelly scarred face and crumbled hands. He took a little puppet out of his ragged clothes; it was made of sticks and string with only an acorn for a head, but he made it dance as if it were alive. A small sullen boy watched from the crowd. Slowly he was drawn forward to watch the puppet's dance. When he was close, the beggar turned his clouded eyes to the boy. They began to clear, like silt settling to the bottom of a puddle. [--] The dream ends in blood and screaming. (FA, 521.)

Been uni kertoo teoksen loppuratkaisusta, jossa hän todella kohtaa torilla kerjäläisen. Kerjäläinen on sekä *The Farseer* ja *The Tawny Man* -trilogioissa esiintyvä avainhahmo, Fool. Luvut 29 ja 30 kertovat Been ja Foolin kohtaamisen sekä Been että Fitzin näkökulmasta. Enneunen kulku ja sen sisältämä tieto vastaa osittain tarinan ”todellisia” tapahtumia, sekä konkreettisesti että metaforisesti. Esimerkiksi enneunessa kuvailtu sokean kerjäläisen silmien kirkastuminen ei viittaa konkreettiseen näön palautumiseen, vaikka kerjäläinen onkin todellisuudessa sokea, vaan Foolin omien, profeetallisten kykyjen hetkelliseen palautumiseen, jonka aikana hän näkee tulevaisuuteen: ”I made a small sound and the beggar sobbed aloud. “I can see,” he cried aloud. “My sight has come back to me. I can see!” [--] The beauty and the possibility of glory that blossomed all around me flowed from him through me.” (*FA*, 588) Unen loppu on epäselvä ja pelottava, ja se paljastuukin Fitzin hirveäksi erehdykseksi. Fitz puukottaa vanhan ystävänsä Foolin miltei kuoliaaksi luullessaan tyttärensä olevan vaarassa:

My arm was around the beggar’s throat, pulling his face away from my daughter’s, and as I bent his head back with the crook of my elbow, I plunged my knife into his side, once, twice, three times at least. [--] I looked down into the face of the man I had killed. His eyes were open, grayed over and blind. Row of scars lined his face in lovingly inflicted lines. [--] “Fitz,” he said quietly. “You’ve killed me. But I understand. I deserve it. I deserved worse.”

His breath was foul and his eyes like dirty windows. But his voice had not changed. The world rocked under my feet. I stumbled back, and sat down hard in the snow, the Fool in my arms. (*FA*, 593–594.)

Epigrafit voivat siis kertoa tai varoittaa lukijaa etukäteen jopa teoksen loppuratkaisusta. Unimuoto kuitenkin takaa sen, ettei tarkempia yksityiskohtia ole mahdollista päätellä etukäteen. Epigrafeissa esitellyt profeetalliset unet ja niitä vastaavat tapahtumat aiheuttavat lukukokemukseen sahaavan efektin: lukijalle tarjotaan mysteerillisyyteen verhottua tietoa, jonka voi kuitenkin ymmärtää täysin vasta kun kuvaus varsinaisesta tapahtumasta on annettu ja aiemmin esitetyn ennustuksen tarkkuus tarkistetaan uudelleen. Informaation käännteisyys ja tulkintojen välillä liikkuminen alleviivaavat informaation kulun epälineaarisuutta, ja epigrafit ovat tässä tärkeässä osassa sijoituessaan päätekstin lineaarisen juonen ulkopuolelle, mutta ollessaan kuitenkin juonen kanssa dynaamisessa suhteessa.

Mendlesohnin (2008, 72, 75) mukaan immersiiivisessä fantasiassa immersiiivisyys syntyy juuri siitä, että lukijan täytyy ymmärtää fiktiivinen maailma sen kontekstista, yhdistelemällä vihjeitä, palasia ja pilkahduksia maailmasta ilman portaali-questin selittävää tendenssiä. Hajottamalla tiedon tarjoamisen lineaarisuuden epigrafit voidaankin nähdä immersion luomisen välineinä. Erityisesti

silloin, kun ne ottavat osaa juonen tapahtumiin pelkän selittävyuden sijaan, ne ovat aktiivisesti antamassa vihjeitä fantasiamaailmasta ja juonen etenemisestä. Tällä tavoin epigrafit ovat luomassa lukijalle sitä ”päänvaivaa”, jota immerssiivinen fantasia Mendlesohnin mukaan tarvitsee.

Juonen kanssa yhteistyössä toimivat epigrafit voidaan nähdä näin helpommin immersiota luovina kuin sellaiset epigrafit, joiden pääfunktio näyttää lähinnä olevan tarjota jotakin kohtalaisen triviaalia informaatiota tarinamaailmasta. Jälkimmäisestä ovat esimerkkinä epigrafit, joissa on ohjeistuksia yrttien käyttöön, tai jotka kertovat esimerkiksi sadun tai legendan. Tällaisetkin epigrafit kuitenkin liittyvät aina kiinteästi itse fantasiamaailmaan, tai tukevat sen tematiikkaa, ilman että niiden tarvitsisi olla suorassa yhteydessä siihen lukuun, jonka alussa ne esiintyvät. Tällaiset epigrafit myös antavat mahdollisuuden olla selittämättä kaikkea niiden sisältämää informaatiota päätekstissä, ja antavat lukijalle mahdollisuuden tutustua fantasiamaailman taustatietoon. Kuten olen aiemmin todennut, fantasiamaailman uskottavuus tekee siitä onnistunutta, ja fiktiivisestä maailmasta tarjotut yksityiskohdat ja lisätieto voivat olla jo sinällään immerssiivisiä, ja luoda lukijalle syvemmän kokemuksen tarinan maailmasta.

Epigrafit voi toki myös jättää lukematta. Olen edellä esittänyt, että niiden sisältö ei aina ole suorassa vastaavuussuhteessa edeltämänsä luvun sisällön kanssa, jolloin niiden tarkoitus ja tarpeellisuus voi jäädä lukijalle hämäräksi. Lukukokemus ja immersio voivat häiriintyä aiheeseen liittymättömästä, pitkästä tekstikatkelmasta, jos immersiota ajatellaan nimenomaan katkeamattomana uppoutumisena fiktiiviseen maailmaan. Epigrafit katkaisevat juonen kulun myös konkreettisesti tekstuaalisessa tilassa, ja esittäessään päätekstistä irrallisia tekstejä ne myös korostavat teoksen rakennettua ja materiaalista luonnetta. Tällöin epigrafit voivat olla myös immersiota hajottavia eikä sitä luovia elementtejä, sillä kieli ja teksti tehdään niissä näkyväksi.

Ryanin (2001, 159) mukaan kielen on tehtävä itsensä näkymättömäksi, jotta se voi luoda immersiota. Lukijan immersion hajottaa hänen mukaansa maailman keinotekoisuuden huomaaminen ja ymmärrys siitä, että meille vain uskotellaan (Ryan, 159). Fantasiassa maailman keinotekoisuus on kuitenkin koko ajan läsnä, sillä on selvää, että esitetty fiktiivinen maailma on mahdoton. Roine (2016, 18) kritisoikin Ryanin näkemystä toteamalla, että spekulatiivisessa fiktiossa lukija hakee yhteyttä maailmaan, joka on selkeästi ei-totta. Myös Ekman (2013, 6) huomauttaa, että sekä kirjoittaja että lukija hyväksyvät fantasian sisältävän mahdottomia elementtejä, joita kohdellaan mahdollisina tarinan sisällä. Fantasiassa läsnä oleva fiktiivisen maailman mahdottomuus olisi siis Ryanin immerssiökäsitykseen verrattuna jo itsessään sellainen keinotekoisuuden ilmaus, että immersio voisi jäädä kokonaan syntymättä. Roineen (2016, 18)

mukaan spekulatiivisessa fiktiossa (tai fiktiossa ylipäättään) ei kuitenkaan ole tarpeen, että tapahtumiin ja hahmoihin sitoutuminen pitäisi tapahtua siten kuin ne olisivat oikeita. Myös Polvinen (2012, 108) toteaa, että olennainen osa fiktion kokemista on se, että tiedämme olevamme yhteydessä hahmojen ja tapahtumien lisäksi myös taiteellisen objektin kanssa.

Epigrafit esitetään parateksteille varatussa liminaalitullassa ja ne esittävät fiktiivisiä tekstejä, jotka kuuluvat tekstuaalisesti luotuun fantasiamaailmaan. Samalla ne ovat materiaalisesti tekstuaalisessa tilassa erillään juuri siitä tekstistä, joka luo sen maailman, jonka sisällä epigrafiien esittämien tekstien kuuluisi olla. Samalla tavoin toimivat usein fantasiateosten alkulehdiltä löytyvät kartat. Tämä ristiriitaisuus, joka kumpuaa käytetystä erityksen muodosta, tekstistä, tekisi siis ryanilaisessa immersiossa monestakin fantasiatarinasta ja erityisesti kohdeteoksista epäimmersiivisen. Hajottavathan nämä fiktiivisen maailman ulkopuoliset tai sen ja aktuaalimaailman välissä sijaitsevat tekstit päätekstin immersioisuuden nykäistessään lukijan sieltä ulos jo pelkällä läsnäolollaan, huolimatta siitä, luetaanko niitä vai ei. Fantasiamaailman keinotekoisuuden läpinäkyväksi tekeminen ei kuitenkaan tarvitse olla immersiota hajottava elementti, kuten Roine ja Polvinen argumentoivat. Se, että epigrafit tai esimerkiksi fiktiiviset kartat ymmärretään fiktion keinoiksi tarkoituksenaan luoda lukijalle uskottava ja elävä fantasiamaailma, voi sen sijaan luoda immersiota.

Myöskään kieli ei välttämättä etäännytä fantasiamaailmasta, vaikka se olisikin tehty näkyväksi. Susan Mandala (2010) käsittelee tyylillisten ratkaisujen näkökulmasta sekä tieteisfiktion että fantasian keinoja esittää fiktiivinen maailma, ja käyttää esimerkkinään muun muassa *The Farseer* -trilogian ensimmäistä osaa, *Assassin's Apprentice*. Mandala (2010, 101–102) toteaa, että kielellisillä ratkaisuilla, *Assassin's Apprentice* tapauksessa englannin kielessä tyypillisillä määrällisillä nominilausekkeilla ja arkaaisilla sanamuodoilla, voidaan fantastiset elementit esittää kuin ne olisivat jo tunnettuja. Fantastisuus esitetään näin tavallisena ja luonnollisena, ilmiönä muiden ohessa (Mandala 2010, 101–102) ja tällä tavoin lukijalle nimenomaan pyritään luomaan elävä ja immersioiva fantasiamaailma eikä etäännyttää siitä.

Samankaltaisen sanoihin kiinnittyvän maailmanrakennusprosessin voi nähdä myös Roineen (2012, 28) mainitsemassa, Ursula le Guinin esittelemissä laatikkosanoissa eli lukijalle oudoissa, mutta fiktiivisen maailman hahmoille tutuissa termeissä. Lukijan tulee koodata laatikkosanat ymmärtääkseen niiden merkityksen ja viittauskohteen tarinamaailmassa (Roine 2012, 28). *Fool's Assassin* ja *Fool's Quest* vilisevät esimerkiksi erilaisiin taikuuksiin liittyviä termejä, joita ei aina selitetä päätekstissä. Ne saatetaan selittää epigrafeissa, tai ne on kenties selitetty aiemmissa *Farseer*-sarjan teoksissa, ja lukijan oletetaan muistavan niiden merkitys. Sekä Mandalan että

Roineen esittämien ilmiöiden kohdalla näyttäytyy Mendlesohnin formuloima ajatus siitä, että lukijan tulee tehdä töitä fantasiamaailman konstruoinnin ja tätä myötä immersionsa eteen. Kuitenkaan kielen näkyvyys ja esitetyn fiktiivisen maailman keinotekoisuus eivät poista mahdollisuutta immersion. Epigrafit tuovat näkyville teosten tekstuaalisuuden, mutta ne ovat samalla myös immersion välikappale. Lukija joutuu joko aktiivisesti yhdistelemään ja suhteuttamaan niiden tarjoamia vihjeitä ja viittauksia muiden epigrafiin sisältöön sekä päätekstin tapahtumiin ja henkilöihin ymmärtääkseen niiden merkityksen.

Kuten olen yllä todennut, Ryanin formuloimat ajatukset immersion toimivat yleisesti immersion puhuttaessa. Kuitenkin fantasian genreen ja sen vaatimuksiin suhteutettuna teoretisoinnissa on selkeä genrespesifisyyden mentävä aukko, jonka sekä Roine että Polvinen tuovat esiin. Immersio ilmiönä kapenee, jos kielen tai tekstuaalisuuden korostumisen ajatellaan heikentävän sitä. Immersio voi koostua monista muistakin asioista, ja fantasian kohdalla sitä voi lisätä esimerkiksi lukijan silmien eteen luotu mielenkiintoinen ja kiehtova fantasiamaailma. Epäilemättä Ryanin muotoilema kokemus tarinaan uppoutumisesta niin, että lukija hetkellisesti unohtaa aktuaalimaailman ja jopa itsensä, on eräänlaista immersion. Se ei ole kuitenkaan ainoa immersion muoto.

Ryanin kuvailema immersio on intensiivinen kokemus, jonka katkeaminen nähdään immersion rikkoutumisena, ja joka tuskin voi näin ollen kestää pitkiä aikoja keskeytymättömänä. Ryanin näkökulmasta esimerkiksi myös metafiktion olisi jo määritelmällisesti epäimmersiivistä, sillä teksti, joka kommentoi itseään, katkaisisi auttamatta ryanilaisen immersion. Immersio voi olla kuitenkin myös itse kieleen tai tekstuaalisuuteen keskittyvää, tai uppoutumista fantastiseen, aktuaalimaailman näkökulmasta mahdottomaan maailmaan. Lukijan huomion kiinnittäminen esimerkiksi tekstin rakenteeseen, lukutapahtumaan tai tekstin luoman maailman fiktiivisyyteen ei voi olla yksiselitteisesti immersion hajoamisen merkki ilman, että tuomitaan suuri osa kirjallisuutta – ja fantasian tai muun spekulatiivisen fiktion kohdalla jopa kokonaisia genrejä – epäimmersiivisiksi.

Hobbin teokset ja niiden tekstuaaliset ratkaisut luovat immersion, jossa luetun ja koetun fiktiivisen maailman voima nojautuu sen luomaan kokonaiseen ja koherenttiin vaikutelmaan. Tällainen immersio ei ole katkeamaton, yhtäjaksoinen kokemus, kuten veden pinnan alle uppoaminen ja sieltä jälleen pinnalle nouseminen. Se on ennemminkin asteittain kasautuva kokoelma tarinan ja fiktiivisen maailman palasia, jotka yhdistyessään luovat eheän kokonaisuuden ja kokemuksen rikkaasta fantasiamaailmasta.

5. Lopuksi

Tässä tutkielmassa analysoin epigrafeja paratekstuaalisuuden teorian, fantasiakirjallisuuden tutkimuksen, retorisen kirjallisuudentutkimuksen sekä immersion ja eksposition käsitteiden kautta. Näiden teoreettisten lähtökohtien ja käsitteiden yhdistämisellä olen pyrkinyt syventämään aiempaa tutkimusta laajentamalla paratekstuaalisuuden teoriaa genrespesifistä näkökulmasta, ja kartoittamalla vähänlaisesti tutkittua aluetta fantasiakirjallisuuden tutkimuksessa. Fantasiakirjallisuutta ja tekstien immersioivuutta on kyllä tutkittu monista näkökulmista, mutta tekstuaalisten elementtien ja osioiden vaikutus fiktiivisen maailman uskottavuuteen ja immersiiivisyyteen on jäänyt sekä immersion että fantasiakirjallisuuden tutkimuksessa marginaaliin. Niin ikään genren vaikutus parateksteihin on jäänyt teoreettiseksi sivumaininnaksi. Tätä aluetta on sivuttu jonkin verran fantasiakirjallisuuden karttojen tutkimuksen ohessa, mutta laajempi tutkimus aiheesta puuttuu.

Genetten teoria parateksteistä keskittyy painettuun tekstiin, ja teoria onkin saanut uutta pontta sovellettuna erilaisiin medioihin tai digitaalisiin sisältöihin. Olen kuitenkin osoittanut, että paratekstin teoriaa voi kommentoida ja laajentaa edelleen myös painetun tekstin piirissä. Sovellettuna fantasiakirjallisuuden kontekstiin paratekstin teorialle voi esittää uusia ja haastavia kysymyksiä siitä, miten genre vaikuttaa paratekstuaalisuuteen. Omassa analyysissäni on tullut esiin, että genren odotukset ja vaatimukset joko venyttävät paratekstin genetteläistä määritelmää tai hylkäävät sen: fantasiaromaanin epigrafit ovat fiktiivisyydessään ja päätekstin kanssa kiinteässä yhteistyössä toimiessaan joko määritelmästä poikkeavia paratekstejä tai jotakin muuta. Selvää on, että ne ovat päätekstistä erillään sekä tekstuaalisesti että tyylillisesti, mutta niiden dynaaminen vaikutus päätekstin juoneen ja tiivis yhteispeli päätekstin kanssa fantasiamaailman luomiseksi sitoo ne kiinteämmin päätekstiin kuin perinteisen paratekstin.

Epigrafiien analyysin kautta tutkielmassani nousi esille kirjallisen teoksen materiaalisuus ja muodollisten ratkaisujen vaikutus teoksen merkitykseen. Analyysin keskiössä oli fantasiagenren ja sen erityispiirteiden vaikutus kohdeteosten tekstuaalisiin ratkaisuihin, ja tätä kautta teoksessa luodun fiktiivisen maailman vaikuttavuuteen. Epigrafiien vaikuttavuutta analysoin Robin Hobbin fantasiaromaanien *Fool's Assassinin* ja *Fool's Questin* kautta, ja vedin myös joitakin yhtymäkohtia kohdeteosten ja muun fantasiakirjallisuuden epigrafiien välille. Kohdeteosten pitkät, tyylillisesti ja sisällöllisesti runsaat epigrafit tarjosivat rikkaan tutkimuskohteen, joka erityislaatuisella tavalla valotti erilaisten tekstuaalisten ratkaisujen vaikutusta teoksen luomaan fiktiiviseen maailmaan.

Robin Hobb on yksi amerikkalaisen fantasiakirjallisuuden suuria nimiä, ja tuotteliaana kirjoittajana Hobbilta on ilmestynyt useita teoksia. Monet näistä sijoittuvat samaan, Realm of the Elderlings -nimiseen fantasiauniversumiin, johon myös kohdeteokset sijoittuvat. Hobb mainitaankin usein fantasiakirjallisuutta käsittelevän tutkimuksen tai teorioiden yhteydessä, mutta varsinaisesti Hobbin tuotantoon keskittyvää tutkimusta ei juuri ole. Näin ollen *Farseer*-sarjan epigrafeja ei ole tutkittu, vaikka niiden olennaisuus fiktiivisen maailman rakentumiselle sekä kyseisessä sarjassa että yhteydessä muihin Realm of the Elderlings -universumin teoksiin on keskeinen. Vastaavaa, yhtä laajaa rinnakkaistekstien massaa kuin Hobbin epigrafit, ei ole muussa fantasiakirjallisuudessa tullut allekirjoittaneelle vastaan. Tämän vuoksi juuri Hobbin epigrafit ovat tärkeä tutkimuskohde, ja vertailu muun fantasiakirjallisuuden epigrafeihin ja mahdollisesti fantasian genren sisällä syntyneisiin, epigrafeihin liittyviin käytäntöihin, olisi hedelmällistä myös jatkotutkimuksen kannalta.

Analyysissäni keskityin epigrafiin funktioihin, eli siihen, mikä oli epigrafiin tarkoitus ja tehtävä. Tarkastelin sitä, millä tavoin funktioihin vaikuttivat epigrafiin fantastisuus ja fiktiivisyys, ja toisaalta myös niiden rooli parateksteinä. Analyysi liikkui nopeasti pois epigrafiin paratekstuaalisen roolin ahtaudesta, ja laajentui tarkastelemaan millä tavoin epigrafit rakenteellisena ja tekstuaalisena ilmiönä vaikuttavat uskottavan ja immersoivan fantasiamaailman luomiseen. Niin ikään funktioiden erittelyyn otin lähtölaukauksen paratekstuaalisuuden teoriasta, joka kuitenkin osoittautui riittämättömäksi kohdeteosten epigrafiin funktioiden analyysiin. Sen sijaan tarkastelin epigrafiin funktioita erityisesti niiden fantastisesta roolista lähtien. Paratekstuaalisuus antoi analyysille kuitenkin hyvän lähtökohdan, jota vasten peilata paratekstimaisten tekstiosioiden tulkintamahdollisuuksia ympäristössä, jota Genetten alkuperäinen teoria ei juuri ota huomioon.

Tutkielmassani löysin epigrafeille useita funktioita, joita olivat informaation tarjoaminen, tunnelman luominen ja teoksen tematiikan tukeminen. Hyvin olennaiseksi nousi myös epigrafiin ja päätekstin välinen dynaaminen vuorovaikutussuhde, jolla oli monesti keskeinen vaikutus juonen progressioon. Tätä kautta epigrafit ohjailivat myös lukijan tulkintaa, sillä monesti epigrafit korostivat juonen kannalta tärkeitä seikkoja viittaamalla tarinamaailman tulevaan ja menneeseen. Tästä kiinteästä yhteistyöstä huolimatta epigrafit asettuvat samalla sekä fantasiamaailman sisälle että sen ulkopuolelle. Epigrafit esittävät fantasiamaailman tekstejä, mutta konkreettisen, tekstuaalisen erillisyytensä vuoksi ja viitatessaan juonen kulkuun ne asettuvat paratekstimaisesti päätekstin esittämän fiktiivisen maailman ajan ulkopuolelle, liminaalitilaan.

Kaikki nämä funktiot toimivat laajemmassa uskottavan, sisäisesti johdonmukaisen ja elävän fantasiamaailman luomisen funktiossa. Funktioita tarkastelin erityisesti niiden retorisen luonteen kautta: millaisin keinoin lukijaan pyritään vaikuttamaan kielellisillä ja tekstuaalisilla ratkaisuilla, ja miten immersiota luodaan. Analyysin pohjana oli retorinen ajatus teoksesta ja kertomuksesta kommunikaationa, jossa teoksen tekijä välittää lukijalle tietoa kommunikaation eri ratoja pitkin. Epigrafit toimivat yhtenä tällaisena kommunikaation muotona. Analyysissäni toin esiin, miten epigrafien kautta lukijalle kommunikoidaan tarpeellista informaatiota fantasiamaailmasta sekä millä tavoin kertomuksen sisäiset näkökulmien vaihtelut ja niiden ristiriidat toimivat juonen progression välineenä epigrafien ja päätekstin välisessä suhteessa. Keskeiseksi funktioihin vaikuttavaksi elementiksi nousi juuri teosten fantastisuus, joka toisaalta sekä laajensi niiden paratekstuaalista roolia, että samalla etäännytti epigrafeja paratekstin asemasta asettamalla ne lähemmäs yhtä fantastista päätekstiä. Epigrafien paratekstuaalisuudesta jäi muistuttamaan niiden sijainti, tekstuaalinen ja tyyllinen erillisyys sekä tiedon tarjoamisen ja tunnelman luomisen perusfunktiot. Epigrafien fiktiivisyys ja fantastisuus loi haasteen paratekstin teorialle, jonka hierarkinen lähestymistapa paratekstien ja päätekstin suhteeseen ei kohdoteosten kohdalla toiminut. Kohdoteoksissa epigrafit eivät ole ornamentteja tai tyylikikkoja, vaan hyvin olennaisia tarinan ja tarinamaailman rakentamisen keinoja.

Muun fantasiakirjallisuuden epigrafien tutkimus jäi tässä tutkielmassa paria huomiota lukuun ottamatta sivuun, mutta laajempi tutkimus fantasian epigrafeista tai muista paratekstuaalisista (tai niiden kaltaisista elementeistä) toisi varmasti lisää näkökulmia tekemiini johtopäätöksiin epigrafien funktioista. Tutkielmani keskittyi nyt vain Hobbin teoksiin, mutta vertailu muiden kirjailijoiden keinoihin käyttää epigrafeja sekä fantasiagenren sisällä että muussa kirjallisuudessa toisi eittämättä yleistettävämpiä tuloksia, kuin mitä tämän tutkimuksen puitteissa olen pystynyt tarjoamaan. Karttojen ja epigrafien analyysin ohella mielenkiintoisia tuloksia toisi varmasti myös esimerkiksi kuvien tai kuvallisten elementtien, alaviitteiden tai usein romaanien loppuun asetettujen, esimerkiksi fantasiamaailman paikkoja, henkilöitä ja heidän suhteitaan listaavien sanastojen tutkimus. Fantasiakirjallisuus tai muu spekulatiivinen fiktio on täynnä tällaisia genren sisällä tavanomaisia, fiktiivisen maailman rakennuksen apuna käytettyjä keinoja, joita ei muussa valtavirtakirjallisuudessa juuri näe. Kattavampien tyypittelyiden tekeminen fantasiafiktion epigrafeista tai muista niiden kaltaisista elementeistä vaatisi laajempaa tutkimusta, ja tutkielmani on toivottavasti nostanut esiin olennaisia kysymyksiä ja luonut täten pohjaa jatkotutkimukselle.

Genre onkin olennainen lähtökohta, kun analysoidaan paratekstien ja niiden kaltaisten tekstien tai tekstiosoiden merkityksiä ja vaikuttavuutta. Samalla tavoin genrestä lähtevää ja syvemmälle sen

teoriaan menevää tutkimusotetta voisi hyödyntää myös fantasiakirjallisuuden ja sen ympärille rakentuneiden ja rakennettujen lisämateriaalien tutkimuksessa. Tällaiset materiaalit voivat olla esimerkiksi varsinaisen teoksen ulkopuolelle levittäytyviä oheismateriaaleja ja tai jopa ei-auktoriaalisesti tuotettuja lisäyksiä ja laajennuksia, kuten fanifiktio. Näitä erilaisia lisämateriaaleja voi tarkastella osana fantasiamaailman luomista ja myös yleisön osallistumisena luomiseen, kokemiseen ja immersion tuottamiseen.

Fantasian genreä enemmän tutkielmassani epigrafien tulkintaan vaikuttikin kohdeteosten sijoittuminen fantasiagenren sisällä. Analyysini kohdeteosten asettumisesta Mendlesohnin portaaliquestin ja immerstiivisen fantasian moodien väliin toi esiin tarkemmin niitä retorisia keinoja, joilla epigrafit toimivat. Immersion käsittely toi näkyviin, millä tavoin epigrafien keinoja voi pitää sekä immersiota luovina että sitä hajottavina elementteinä, riippuen siitä, millä tavoin immersio itsessään ymmärretään. Keskeistä oli kuitenkin immersion teorian kritisointi siitä, että kielen, rakenteen tai teoksen ei tarvitse tehdä itseään läpinäkyväksi, jotta immersio voi onnistua. Fantasian lähtökohtainen mahdottomuus asettaa sen selkeästi fiktioksi, eikä fantasian tarvitse häivyttää fiktion keinoja lukijan silmistä ollakseen immersivistä. Polvisen (2012, 108) toteamusta mukaillen: ymmärrys teoksen keinotekoisuudesta ei välttämättä hajota immersiota. Monenlaiset analysoimani keinot, joilla fantasiamaailmaa pyritään tekemään lukijalle ymmärrettäväksi ja eläväksi, voivat päinvastoin lisätä lukijan immersiota. Lukijan ei tarvitse unohtaa omaa olemassaoloaan tai lukemansa tekstin fiktiivisyyttä (tai fantastisuutta) voidakseen eläytyä tarinaan ja sen luomaan maailmaan.

Lähteet

Kohdeteokset

Hobb, Robin 2014. *Fool's Assassin* [= *FA*]. New York: Del Rey.

Hobb, Robin 2015. *Fool's Quest* [= *FQ*]. New York: Del Rey.

Hobb, Robin 1996. *Royal Assassin. Book Two of the Farseer Trilogy* [= *RA*]. HarperVoyager.

Lawrence, Mark 2012. *Prince of Thorns. Book One of the Broken Empire* [= *PoT*]. London: HarperVoyager.

Sanderson, Bran 2006. *Mistborn: The Final Empire*. New York: Tor Books.

Tutkimuskirjallisuus

Alber, Jan 2010. Mahdottomat tarinamaailmat – ja mitä niillä voi tehdä. (Impossible Storyworlds – and What to Do with Them, 2009) *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*. Suom. Laura Karttunen. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press. 44–61.

Allen, Graham 2011. *Intertextuality*. London and New York: Routledge.

Attebery Brian 1980. *The Fantasy Tradition in American Literature*. Bloomington: Indiana University Press.

Attebery, Brian 1992. *Strategies of Fantasy*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Birke, Dorothee & Birte Christ 2013. Paratext and Digitized Narrative: Mapping the Field. *Narrative*. 21/1. 65–87.

Booth, Wayne C. 1983. *The Rhetoric of Fiction*. Toinen painos. Chicago & London: The University of Chicago Press.

Bowen, Deborah 1995. The Riddler Riddled: Reading the Epigraphs in John Fowles's *The French Lieutenant's Woman*. *Journal of Narrative Technique*. 25/1. 67–90.

<http://go.galegroup.com/helios.uta.fi/ps/i.do?p=LitRC&u=tampere&id=GALE|H1100098875&v=2.1&it=r&sid=summon> (29.9.2018)

Bushell, Sally 2016. Paratext or Imagetext? Interpreting the Fictional Map. *Word & Image*. 32/2. 181–194.

Clute, John & John Grant 1997. Fantasyland. John Clute & John Grant (toim.), *The Encyclopedia of Fantasy*. Great Britain BPC Wheatons, Exeter: Orbit. 341.

Clute, John 1997. Club Story. Clute & John Grant (toim.), *The Encyclopedia of Fantasy*. Great Britain BPC Wheatons, Exeter: Orbit. 207.

Clute, John 1997. Fantasy. Clute & John Grant (toim.), *The Encyclopedia of Fantasy*. Great Britain BPC Wheatons, Exeter: Orbit. 337–340.

Clute, John 1997. Healing. John Clute & John Grant (toim.), *The Encyclopedia of Fantasy*. Great Britain BPC Wheatons, Exeter: Orbit. 458.

Clute, John 1997. Secondary world. John Clute & John Grant (toim.), *The Encyclopedia of Fantasy*. Great Britain BPC Wheatons, Exeter: Orbit. 847.

Clute, John 1997. Recognition. John Clute & John Grant (toim.), *The Encyclopedia of Fantasy*. Great Britain BPC Wheatons, Exeter: Orbit. 804–805.

Clute, John 1997. Taproot texts. John Clute & John Grant (toim.), *The Encyclopedia of Fantasy*. Great Britain BPC Wheatons, Exeter: Orbit. 921–922.

Clute, John 1997. Thinning. John Clute & John Grant (toim.), *The Encyclopedia of Fantasy*. Great Britain BPC Wheatons, Exeter: Orbit. 942–943.

Clute, John 1997. Tolkien, J(ohn) R(onald) R(euel). John Clute & John Grant (toim.), *The Encyclopedia of Fantasy*. Great Britain BPC Wheatons, Exeter: Orbit. 950–955.

Desrochers, Nadine & Daniel Apollon 2014. Introduction. Desrochers, Nadine & Daniel Apollon Desrochers (toim.), *Examining Paratextual Theory and its Applications in Digital Culture*. Hershey PA: Information Science Reference.

Genette, Gérard 1997a. *Palimpsests. Literature in the Second Degree*. (*Palimpsestes: la littérature au second degré*, 1982.) Käänt. Channa Newman ja Claude Doubinsky. Lincoln and London: University of Nebraska Press.

Genette, Gérard 1997b. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. (*Seuils*, 1987.) Käänt. Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press.

Gray, Jonathan 2010. *Show sold separately: promos, spoilers, and other media paratexts*. New York and London: New York University Press.

Ekman, Stefan 2013. *Here Be Dragons. Exploring Fantasy Maps and Settings*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.

Hills, Matt 2015. Storyselling and Storykilling: Affirmational/Transformational Discourses of Television Narrative. Roberta Pearson, Anthony N. Smith (toim.), *Storytelling in the Media Convergence Age*. England: Palgrave Macmillan. 151–173.

Hume, Kathryn 1984. *Fantasy and Mimesis*. New York & London: Methuen.

James, Edward & Farah Mendlesohn 2012. Introduction. James, Edward & Farah Mendlesohn (toim.), *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*. United Kingdom: Cambridge University Press. 1–4.

- Jones, Diana Wynne 2006 (1996). *The Tough Guide to Fantasyland*. USA: Firebird.
- Kaveney, Roz 1997. Maps. John Clute & John Grant (toim.), *The Encyclopedia of Fantasy*. Great Britain BPC Wheatons, Exeter: Orbit. 624.
- Korpua, Jyrki 2015. Constructive Mythopoetics in J. R. R. Tolkien's Legendarium. Väitöskirja. Oulun yliopisto. <http://jultika.oulu.fi/files/isbn9789526209289.pdf> (19.9.2018)
- Langford, David, Brian Stableford & John Clute 1997. Books. John Clute & John Grant (toim.), *The Encyclopedia of Fantasy*. Great Britain BPC Wheatons, Exeter: Orbit. 126–127.
- Lyytikäinen, Pirjo 2006. Palimpsestit ja kynnystekstit. Tekstien välisiä suhteita Gérard Genetten mukaan ja Ahon *Papin rouvan* intertekstuaalisuus. Auli Viikari (toim.), *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Tampere: Tammer-Paino Oy. 145–179.
- Mahlknecht, Johannes 2016. *Writing on the Edge. Paratexts in Narrative Cinema*. Germany: Universitätsverlag Winter Heidelberg.
- Malone, Cynthia Northcutt 2015. Noses in Books: Orientation, Immersion, and Paratext. *Interdisciplinary Science Reviews*. 40/1. 17–28.
- Mandala, Susan 2010. *The Language in Science Fiction and Fantasy: The Question of Style*. London: Continuum.
- Matilainen, Hanna 2014. *Mitä Kummaa? Opas kotimaiseen spekulatiiviseen fiktion*. Vantaa, Hansaprint: Avain.
- Mendlesohn, Farah 2008. *Rhetorics of Fantasy*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Ojalahti Anna 2016. *Fantasian paratekstit. Epigrafit ja immersio Robin Hobbins fantasiaromaanissa Fool's Quest. Metalepsis* 1/2016.
<https://metalepsisblog.wordpress.com/2016/03/06/artikkeli-fantasian-paratekstit-12016/> (19.9.2018)

- Ojalahti, Anna 2017. *Paratexts in Fantasy. Paratextuality, Intertextuality and Rhetorics in Robin Hobb's Fool's Quest*. Englannin kielen ja kirjallisuuden pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto. <http://urn.fi/URN:NBN:fi:uta-201709292496> (19.9.2018)
- Phelan, James 2007. Rhetoric/ethics. Herman, David (toim.), *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge University Press: United Kingdom. 203–216.
- Phelan, James 2005. *Living to Tell about It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Polvinen, Merja 2012. Being Played: Mimesis, Fictionality and Emotional Engagement. Saija Isomaa (toim.) *Rethinking Mimesis: Concepts and Practices of Literary Presentation*. Cambridge Scholars Publishing.
- Riffaterre, Michael 1980. *Fictional Truth*. Baltimore Md.: Johns Hopkins University Press.
- Robinson, Kim Stanley 2013. Thoughts on Exposition by Kim Stanley Robinson. *Wonderbook. The Illustrated Guide to Creating Imaginative Fiction*. China: Abrams Image. 56–57.
- Roine, Hanna-Riikka 2016. *Imaginative, Immersive and Interactive Engagements. The rhetoric of worldbuilding in contemporary speculative fiction*. Väitöskirja. Tampereen yliopisto. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-03-0195-8> (19.9.2018)
- Roine, Hanna-Riikka 2012. Mahdollistavat maailmat. Näkökulmia China Miévilin *Embassytown*-romaanin outouteen. *Avain* 4/2012. 21–36.
- Ryan, Marie-Laure 1991. *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Indiana: University Bloomington & Indianapolis Press.
- Ryan, Marie-Laure 2001. *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Ryan, Marie-Laure 2007. Toward a definition of Narrative. David Herman (toim.), *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge University Press: United Kingdom. 22–35.

Scott, David 2000. Signs in the Text. The Role of Epigraphs, Footnotes, and Typography in Clarifying the Narrator-Character Relationship in Stendahl's *Le rouge et le noir*. Bray, Joe & Anne C. Henry & Miriam Handley (toim.), *Marking the Text*. Aldershot: Ashgate. 26–34.
http://go.galegroup.com/helios.uta.fi/ps/retrieve.do?tabID=T001&resultListType=RESULT_LIST&searchResultsType=SingleTab&searchType=BasicSearchForm¤tPosition=2&docId=GALE%7CH1420118066&docType=Critical+essay&sort=RELEVANCE&contentSegment=&prodId=LitRC&contentSet=GALE%7CH1420118066&searchId=R1&userGroupName=tampere&inPS=true
(29.9.2018)

Stanitzek, Georg 2005. Texts and Paratexts in Media. *Critical Inquiry*. 32/1. 22–42.

Smith, Helen & Louise Wilson 2011. Introduction. Smith, Helen & Louise Wilson (toim.), *Renaissance Paratexts*. Cambridge: Cambridge University Press. 1–14.

Sternberg, Meir 1978. *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

Tolkien, J. R. R. 2014 (1947). On Fairy-Stories. Verlyn Flieger, Douglas A. Anderson (toim.), *Tolkien On Fairy-Stories. Expanded Edition, with Commentary and Notes*. Croydon, UK. HarperCollinsPublishers. 27–84.

Vandermeer, Jeff 2013. *Wonderbook. The Illustrated Guide to Creating Imaginative Fiction*. China: Abrams Image.

Wolfe, Gary K 2011. *Evaporating Genres: Essays on Fantastic Literature*. Middletown, CT: Wesleyan University Press