

# *Kohti lukijan genrejä*

*Johdatusta semioottiseen lajiteoriaan*

Tommi Nieminen

Verkojulkaisu  
Joensuu  
2014

Toinen, tarkistettu laitos vapaaseen verkkolevitykseen, 2014.  
Pysyvä verkko-osoite:  
<http://papers.legisign.org/books/nieminen2014.pdf>

Ensimmäinen laitos:  
Yleinen kirjallisuustiede, yleinen linja: Julkaisuja 30  
Tampere: Tampereen yliopiston taideaineiden laitos, 1996.

Tekijänoikeudet © Tommi Nieminen 2014.  
Lisenssi Creative Commons BY-NC-ND 4.0 International, ks.  
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

# Sisältö

<b>Alkusanat toiseen laitokseen</b>	<b>5</b>
<b>1 Johdanto</b>	<b>7</b>
<b>2 Mitä "fantasia" on?</b>	<b>12</b>
2.1 Näkemyksiä fantasiasta ilmiönä .....	13
2.2 Näkemyksiä fantasiasta genrenä .....	21
2.3 Yhteenvetoa .....	25
<b>3 Lajiteorian historiaa</b>	<b>26</b>
<b>4 Genren semiotiikkaa</b>	<b>31</b>
<b>5 Genre ja lukija</b>	<b>39</b>
<b>6 Genrerajat ja -hierarkiat</b>	<b>43</b>
<b>7 Lajiteoria käytännössä</b>	<b>47</b>
<b>Lähteet</b>	<b>50</b>



## Alkusanat toiseen laitokseen

Alkuperäinen *Kohti lukijan genrejä: Johdatusta semioottiseen lajiteoriaan* (Tampereen yliopiston taideaineiden laitos, yleinen kirjallisuustiede, yleinen linja, Julkaisuja 30, 1996) jo lähes 20 vuoden takaa oli yleisen kirjallisuustieteen sivulaudaturtutkielmastani (1995) irrotettu ja muokattu muttei juurikaan laajennettu teoreettinen osuus. Alun perin näiden lajiteoreettisten pohdintojeni tavoitteena oli yksinkertaisesti tutkimustavan ja -käsitteistön löytäminen fantasiakirjallisuutta käsitelleen tutkielmani avuksi. Irrottaminen oppikirjaksi tapahtui professori Pekka Tammen ehdotuksesta; valitettavasti kaikkia hänen ehdotuksiaan – kuten tuntuvampaa syventämistä ja perusteellisempaa kirjallisuuden lajiteoriaan johdattavaa lisälähteistöä en saanut aikaiseksi. Olikin lopulta siinä ja siinä, onnistuisiko paino saamaan teokseen edes kunnan selkämystä.

Jälkikäteen suppeus tietenkin harmittaa, etenkin kosken koskaan ole päässyt jatkamaan teemaa nimenomaisesti kirjallisuustieteen puolella. Soveltavan kielitieteen alaan kuuluva väitöskirjani *Lajien synty: Tekstilaji kielitieteen semioottisessa metateoriassa* (2010) käsittelee kyllä pitkälti samoja asioita mutta nimenomaisesti kirjallisuuteen kohdistuva näkökulma siitä väitöskirjatyön viime vaiheessa karsittiin. (Teksti-) lajin käsitteestä ja kielitieteen lajiteoriasta kiinnostuneita kehotan siihenkin tutustumaan.

Lähinnä yhtä valintaa tekstissä kadun. Jos kirjoittaisin tämän teoksen nyt uudelleen, käyttäisin *genre*-sanana sijaan järjestelmällisesti (*kirjallisuuden-*) *lajia*. En kuitenkaan tee muutosta tähän ”tarkistettuun toiseen laitokseen” kuten en ole laajemmin muuttanut tekstiä muutenkaan. Tärkeimmät muutokset ovat:

- Havaitsemani painovirheet olen korjannut ja joitakin lähdeviitteitä sijoittanut lauseissa luonnollisempiin paikkoihin.
- Typografia on ollut pakko luoda uudelleen. Vanhat tekstinkäsittelytiedostot eivät tietenkään enää asettuneet sivulle samoin, koska kirjasimet ja tulostinajurit ovat muuttuneet. Tämä työ hoitui nopeasti  $\text{\LaTeX}$ illa.
- $\text{\LaTeX}$  rakensi samalla myös lähdeviitteet ja lähdeluettelon, joten lähdeluettelotyö on muuttunut. Se on nyt niin pienin poikkeuksin *Virit-täjä*-lehden mukainen.

- Tarvittaessa olen lisännyt tekstiin uusia tarkentavia alaviitteitä. Alkuperäiset alaviitteet ovat arabialaisin numeroin, uudet symbolein (\*†). Yhden tarpeettomaksi katsomani alaviitteen olen poistanut luvusta 4.

Merkittävin puute alkuperäisessä teoksessa oli yllä jo mainittu lisälähteistö. Yritän nyt korjata puutteen mainitsemalla joitakin teoksia, jotka nykynäkökulmasta kaikkien niiden olisi luettava, jotka haluavat ymmärtää tai harjoittaa kirjallisuuden semioottista lajiteoriaa.

Vuoden 1996 jälkeen nimenomaisesti *kirjallisuuden* lajiteoriassa ei ole tapahtunut suuria avauksia. Hyvin tarkasti sen sijaan on seurattu, mitä on tapahtunut lähitieteiden – kielitieteen, retoriikan, media- ja elokuvatutkimuksen ja tiedotusopin – puolella tässä suhteessa. Erityisesti opastaisin lukemaan Rick Altmanin *Elokuvan ja genren* (1999), jonka dynaamiseen lajinäkemykseen koen voivani yhtyä. Samoin koin ideoita herättäväksi Thomas O. Beebeen teoksen *The ideology of genre* (1994), jonka luonnehdintaa lajista olen monesti sittemmin käyttänyt: laji on teoksen *käyttöarvo*. Se on naseva luonnehdinta ajatuksesta, jota käsillä olevakin teos tavoittelee. Soveltavan kielitieteen (nykyisen hyvin monimuotoisen) näkökulman kieleen tavoittaa esimerkiksi Anis Bawarshin ja Mary Jo Reiffin tuoreehkosta teoksesta *Genre: An introduction to history, theory, research and pedagogy* (2010).

Käsillä olevassa teoksessa käsitykseni semiotiikasta oli vielä varsin abstrakti (mitä toisaalta Peircen filosofinen semeiotiikka aina on); lähemmäs käytäntöä pääsee esimerkiksi kontekstualisoinnin näkökulman kautta, joka on peräisin antropologisen kielitieteen lajinäkemyksestä. Siltä saralta suosittelen Charles L. Briggsin ja Richard Baumanin keskeistä artikkelia ”Genre, intertextuality, and social power” (1992).

Kirjallisuustieteen oma lajiteoria on viime aikoina palannut historioivaan näkemykseen, joka saattaa vielä elävöittää sen uudelleen. Joseph Farrellin ”Classical genre in theory and practice” (2003) ja Alastair Fowlerin ”The formation of genres in the renaissance and after” (2003) ovat tässä suhteessa hyvin suositeltavia artikkeleja.

”Aitoon” filosofiseen semiotikkaan pääsee parhaiten perille lukemalla suoraan Charles S. Peircen tekstejä, mutta koska nämä ovat varsin omaperäisiä, läpitunkemattomia ja irrallisia – Peirce ei koskaan kirjoittanut yhtä *magnum opusta*, johon olisi näkemyksensä kokonaisuutena hahmotellut –, helpomman väylän tarjoaa esimerkiksi James Jakób Liszkan teos *A general introduction to the semeiotic of Charles Sanders Peirce* (1996). Lyhyt perusteiden esittely suomeksi löytyy esimerkiksi omasta artikkelistani ”Charles S. Peircen semiotiikka” (2002).

Joensuussa 11. heinäkuuta 2014.

## Luku 1

# Johdanto

Teorialähtöinen lähestymistapa genreen törmää usein vaikeuksiin. Nojatuolissa rakennetut lajiteoriat tahtovat käydä käyttökelvottomiksi heti jouduttuaan kosketuksiin todellisen kirjallisuusaineiston kanssa. Teokset eivät mahdukaan kauniisti niille rakennettuihin lokeroihin tai lokeroihin mahuu kaikkea mahdollista maan ja taivaan väliltä, jolloin koko ajatusrakennelma kadottaa tarkoituksenmukaisuutensa. Yhtä herkästi epäonnistuu toisaalta aineistolähtöinenkin lähestymistapa kirjallisuuden monimuotoisuuden ja vaihtelevuuden aiheuttaessa, ettei tutkija löydäkään odottamiaan keinoja puristaa yleistyksiä ja tulkinnallisesti hedelmällisiä sidoksia teosten välille. Kuitenkin, vaikka molemmat lähestymistavat kohtaavat ongelmia, lajien olemassaolon kiistäminen tuntuu järjettömimmältä kuviteltavissa olevalta vaihtoehdolta: on vain löydettävä sopiva lajin määritelmä. Pysin esittämään, että sen valossa, mitä tiedetään ihmisviestinnästä yleensä, tällainen määritelmä ja siten lajiteoria on rakennettavissa.

Lähestyn teorialuonnostani yhtäältä tarkastelemalla tiettyä kirjallista lajia ja siitä esitettyjä (niin geneerisiä kuin muitakin) tulkintoja, toisaalta esittämällä semiotikkaan pohjautuvan lajiteorian ja osoittamalla, miten se selviää niistä karikoista, joihin mainitut tulkinnat ajautuvat. Esimerkkilajinani käytän fantasiaa. Sanasta *fantasia* ei kirjallisuustieteellisestä kirjallisuudesta ole kovinkaan vaikea löytää määritelmää, mutta vaikeaa sen sijaan on löytää edes kahta *yhtenevää* määritelmää: sanan mutkikas etymologinen historia ja laaja käyttö eri yhteyksissä varsinaisesta kirjallisuudentutkimuksesta aina freudilaiseen psykologiaan saakka on aiheuttanut suurta epäselvyyttä siitä, mitä kirjallisuutta olisi ”oikein” kutsua fantasiakirjallisuudeksi ja mikä tämän kirjallisuudenlajin tai -esitysmuodon erottaisi muista. Kuitenkin fantasialla on lukijakunta, jolle fantasia on kirjallinen laji. Tarkastelen ennen kaikkea sitä, miten tutkijat suhtautuvat tällaiseen **lukijan genreen** eli tavallisen lukijakunnan antamaan lajinimeen.

Fantasian määritelmiä voi tarkastella ainakin kahdella eri tavalla. Ensinnäkin määritelmät voidaan karkeasti jakaa kahtia niin, että ensimmäisen tyyppin määritelmät näkevät fantasian *genreinä*, kirjallisuudenlajina, ja toisen päätyypin määritelmät kirjallisena tai psykologisena *elementtinä*, ainek-

sena tai (psykologisemmin) tietoisuuden rationaalisesta poikkeavana olotilana tai olomuotona. Lajiperustainen näkemys mahdollistaa puheen fantasiasta suhteellisen yhtenäisenä toisiinsa enemmän tai vähemmän vaikuttaneiden ja vaikuttavien teosten joukkona, jolle voidaan kirjoittaa vaikutusyhteyksien ja intertekstuaalisten suhteiden historia; käytetystä genren määritelmästä sitten riippuu, kuinka tiukasti teosten historialliset suhteet on huomioitava. Elementtiperustaiset näkemykset taas pyrkivät löytämään kaikille fantasiatöksille pienimmän yhteisen nimittäjän eli tekijän, joka luonnehtii kaikkia teoksia. Tällöin fantasiaa nähdään esiintyvän enemmässä tai vähemmässä määrin kaikessa kirjallisuudessa, eikä sille voi kirjoittaa historiaa ensimmäisen päätyypin tapaan, koska eri esiintymisten välille ei tarvitse olettaa vaikutusyhteyksiä; fantasiaan kuuluvien teosten ajallisesti järjestetty luetteleminen on tällöinkin tietenkin mahdollista, mutta tämä ei ole ”genrehistoria” tarkoittamassani mielessä, koskei sen tarvitse olettaa ajallista, paikallista eikä vaikutussuhteiden yhteyttä teosten välille. Varsinaista fantasiaa olisivat näin esimerkiksi ne teokset, joissa fantasiaelementti olisi dominantti, hallitseva.

Määrittely-yritysten luokat eivät ole yhtenevät, mutta limittyvät. Siitä huolimatta on mahdollista, jopa todennäköistäkin, löytää teoksia, jotka ovat fantasiaa toisen määritelmän mukaan olematta sitä toisen mukaan. Mielenkiintoista onkin, että ei-akateeminen, arkipäivän kielenkäyttö ei tunnu tekevänsä fantasian määrittelymisestä lainkaan niin suurta ongelmaa kuin akateemisen käsitesekamelskan jälkeen odottaisi. Kirjakauppojen ja kirjastojen sekä alan lehdistön ja harrastajien ”science fiction & fantasy” -luokka näyttää päinvastoin käsitteenä toimivan aivan hyvin: on olemassa joukko sanataideteoksia, jotka tavataan luokitella fantasiaksi; on fantasian lukijoita ja harrastajia; kustantamoja jotka julkaisevat fantasiaa ja julkaisusarjoja jotka on sille omistettu; on fantasiakirjailijoita ja – kaiken kruunuksi – kirjakaupoissa tieteis- ja fantasiakirjallisuudelle omistettuja kirjahyllyjä. Perinteiset piirre-pohjaiset genremäärittelyt eivät koskaan tunnu tavoittavan kaikkea fantasiaksi luettavaa kirjallisuutta ja vain sitä.

Toinen määrittelytapa on (kuten myöhemmin luvussa 2 ilmenee) pitkälti edellisen luokituksen kanssa päällekkäinen. Kirjoittaessani tutkielmaa fantasiakirjallisuudesta pyrin aluksi selvittämään, mitä kaikkea fantasiasta on sanottu ja miten eri tavoin yritetty erottaa se muusta kirjallisuudesta. Huomiotani kiinnitti ero, joka vallitsee ”tyypillisen” fantasian tutkimuksen ja ”tyypillisen” tieteiskirjallisuuden tutkimuksen välillä. Karkeistaen voisi väittää edellisen pyrkivän **inklusiiviseen** ja jälkimmäisen **eksklusiiviseen** lajimäärittelyyn. On ilmeistä, että jotakin lajia tutkimaan lähtevällä tutkijalla on jo ennalta kuva siitä, mitkä teokset *ainakin* kuuluvat ja mitkä *ehdottomasti eivät* kuulu hänen tutkimaansa lajiin. Perustava ongelma onkin tutkimuskohteen rajaaminen. Fantasian tutkijat ovat tyypillisesti ryhtyneet määrittelyyn sitä ominaisuutta, fantasiaa elementtinä, joka erottaa kirjallisuudenlajin muista, ja täten päätyneet inklusiiviseen määrittelyyn: on jokin piir-



re (tai väljemmin piirrerypäs), jonka täyttävät teokset ovat ”fantasiaa”. Tieteiskirjallisuuden tutkijat sen sijaan tavallisesti ovat nähneet vaivaa nimenomaan erottaakseen tutkimansa sf-genren kaikesta muusta ”ei-realistisesta” kirjallisuudesta – fantasia mukaan luettuna – ja näin lähestyneet aihettaan eksklusiivisesti. Ryhmiä yhdistää, että lajin ajatellaan jonkin yksittäisen teoksen kohdalla todentuvan siten, että teos täyttää tietyt, lajin **määrittelevät piirteet**, olivatpa piirteet positiivisia kuten inklusiivisissa malleissa tai negatiivisia kuten eksklusiivisissa.

Lajin määrittelyn huomasi epäonnistuvan sekä inklusiivisissa että eksklusiivisissa malleissa, jos epäonnistumisen kriteerinä käytetään sitä, ettei määritelmän täyttävien teosten joukko ole yhtenevä sen teosryhmän kanssa, jonka **lukijan genre\*** muodostaa. Inklusiiviset määritelmät rajaavat tavallisesti liian laajan kohteen, ja niinpä tälle tielle lähtenyt fantasiantutkija saakin tavallisesti hyväksyä sen, että varsinaisen alkuperäisen tutkimuskohteensa lisäksi hänellä onkin käsissään laaja aineisto kaikenlaista ajallisesti ja kulttuurisesti hyvin sekalaatuista kirjallisuutta. Ei olekaan tavatonta rajata fantasiaksi kaikkea mahdollista ”ei-realistista” aina saduista ja myyteistä miekkaan ja magiaan sekä yksittäisen selittämättömyyden tai ihmeen sisältävistä kertomuksista latinalaisamerikkalaiseen maagiseen realismiin. Väitän tällaista ”genreä” liian laajaksi ollakseen tutkimukselle hyödyllinen, vaikka onkin totta, että usein toisistaan suuresti eroavien teosten rinnastaminen jonkin satunnaisenkin yhtäläisyyden perusteella avaa näkemään muuten piiloon jääviä tekijöitä molemmissa teoksissa. Eksklusiivisia malleja vaivaavat toisenlaiset ongelmat. Ensinnäkin aidosti eksklusiivisia malleja tuskin onkaan: tavallisesti rajauksen pohjana on jokin laava inklusiivinen piirre ja sitä vain jatketaan eksklusiivisin lisäpiirtein, joiden joukko taas tahtoo muodostua epäyhtenäiseksi, loogisesti muodottomaksi ja satunnaisen oloiseksi. Tulee vaikeaksi puolustaa valittujen piirteiden yhteenkuuluvuutta muuten kuin siten, että juuri niiden avulla tutkija tuntuu voivan rajata haluamansa alueen. (Tämä ”tuntuu voivan” paljastaa mielestäni erinomaisesti genrejen viestinnällisen luonteen!) Toinen ja varsin yleinen eksklusiivisten mallien ongelma on se, että ne tahtovat johtaa liian *suppeisiin* teosjoukkoihin. Niin tutkijalle itselleen kuin muillekin lukijoille jää tunne, että joitakin lajiin oleellisesti kuuluvia teoksia on aivan turhaan, vain määrittelyn turvaamiseksi, jouduttu jättämään ulkopuolelle.

Tarkoitukseni on pohjustaa lajiteoriaa, joka auttaisi selittämään ja tulkitsemaan kirjallisuudenlajien syntyä, kehitystä ja olemusta. Ennen kaikkea tähtään siihen, että juuri esittämäni kaltainen genren käsite mielestäni selit-

---

\*Jälkikäteen tarkasteltuna tässä on tietenkin ilmeinen hairahdus: ”lukijan genre” ei sekään ole sama lukijalta toiselle eikä tilanteesta toiseen. Edelleen kuitenkin korostaisin, ettei tämä vaikuta itse pääongelmaan eli siihen, että tutkimustarkoituksia varten luodut määritelmät eroavat aina ”apriorisista” eli lukijaan vaikuttavista kirjallisuudenlajeista, jolloin syntyy metodologinen kuilu tutkimuksessa käytetyn käsitteen ja sen arkikäytäntöön perustuvan motivaation välille.

tää, miten kirjallisuusinstituution – etenkin ei-akateemisen – on mahdollista tietystä teosten joukosta puhua ikään kuin yhtenäisenä ryhmänä, vaikei teoksia selvästikään yhdistä mikään eristettävissä oleva piirre tai piirrerypäs. Avaimena on tällöin **semiotiikka**. Nähtäessä genre semioottisena, merkityksiä tuottavana järjestelmänä voidaan tehdä rinnastuksia lajien ja muiden semioottisten järjestelmien kuten luonnollisen kielen välillä ja siten soveltaa muun semiotiikan ja kielitieteellisen semantiikan havaintoja myös kirjallisuusaineistoon. Tulkittuna semioottisesti lajiteoria selittää myös, miksi lajien tutkimus liki väistämättä kiertää hermeneuttista, abduktiivista kehää tutkimuskohteensa ympärillä: ennen kuin lajia voi hahmotella ja rajata, on jo luettava<sup>1</sup> siihen joitakin teoksia, ja toisaalta jonkinlainen raja on väistämätön jo ennen teosten valintaa (vrt. Todorov 1970: 3–4). Genren ymmärtäminen semioottiseksi järjestelmäksi suorastaan vaatii tätä kaksisuuntaisuutta.

Kirjoittaessaan koomisten tekstien tutkimuksesta Fredric Jameson huomauttaa genretutkimusta olevan nykyisin kahdenlaista:

Tarkasteltaessa nykyisen lajikritiikin käytäntöä havaitaan kaksi näennäisesti yhteensopimatonta suuntausta, jotka nimeään semanttiseksi ja syntaktiseksi tai strukturaaliseksi [...]. Ensin mainitun tutkimuksen kohde ei ole niinkään tietty yksittäinen koominen teksti kuin jokin perimmäinen koominen visio [...]. Toinen, syntaktinen lähestymistapa genreen [...] pyrkii pikemmin erittelemään lajin (kuten komedian) mekanismeja ja rakennetta ja määrittelemään sen lait ja rajat. (Jameson 1981: 107–108.)\*

Pahoinpitelen hiukan Jamesonin tarkoitusperiä ja määrittelen lajin semantiikan tutkimuksen kohdistuvaksi lajissa yleisiin teemoihin ja sen geneerisesti ilmentämään maailmankuvaan, syntaksin tutkimuksen taas lajin kerronnallisiin keinoihin. Ollakseen riittävä kuvauksen on mielestäni selvittävä kumpikin puoli genren olemusta. Kerronnalliset keinot vaihdellevat nykykirjallisuudessa tematiikkaa enemmän – joka tapauksessa tämä pitää paikkansa fantasiakirjallisuudessa, jossa kirjailijat ovat päätyneet hyvin erilaisiin teknisiin ratkaisuihin tematiikan pysyessä varsin vakiona. Olen kuitenkin yhtä mieltä Jamesonin kanssa siitä, että juuri lajin syntaksi on sen olemuksen kannalta keskeisin, ainakin käsitettäessä syntaksin tarkoittavan kaikkia niitä keinoja, joilla tietty teos liittyy tiettyyn genreen.

Tarkoitukseni on edetä tyvestä puuhun eli teoriasta kohti käytäntöä. Ensin, toisessa luvussa, piipahdetaan kuitenkin aiheen ulkopuolelle tarkastelemaan fantasiakirjallisuudesta aiemmin esitettyjä teoreettisia näkemyksiä. Huomioni keskiössä on tällöin se, millaisia lajeja esitetyt teoriat ovat rajan-

<sup>1</sup>Sekä merkityksessä 'lukea mukaan, lukea johonkin kuuluvaksi' että perusmerkityksessään 'lukea teksti'.

\*Milloin toisin ei ole lähdeluettelossa mainittu, lainausten käännökset ovat omiani.

neet ja mikä on niiden yhteys siihen genreen, josta kirjallisuusyhteisö on tottunut fantasian nimeä käyttämään. Ennen kaikkea pyrin osoittamaan, ettei ainoakaan esitetyistä ei-semioottisista lajinäkemyksistä löydä tietään asian ytimeen. Kolmannessa luvussa katsahdetaan lyhyesti ja tarkoitushakuisestikin lajiteorioiden historiaan ennen siirtymistä varsinaiseen aiheeseen eli lajiteorian semioottisuuden perustelevaan neljänteen lukuun. Semioottisen taustan yhteydessä on hyvä tarkastella sidoksia, jotka semioottisuudesta seuraavat kirjallisten lajien ja muiden semioottisten ilmiöiden välillä. Viidennessä luvussa kiinnitetään huomio lukijaan, jolla mielestäni on suurin merkitys genrejen synnyssä ja koossapysymisessä – kuten lajien semioottisuus mielestäni selvästi implikoikin. Neljäs ja viides luku muodostavat teoksen teoreettisen keskiön. Kuudes luku ottaa kantaa varsinkin aiemmissa lajimalleissa yleisiin genrekarttoihin ja -hierarkioihin, ja seitsemäs luku ehtii lopulta käytäntöön ja esittelee lyhyesti sitä, miten semioottista genremallia olisi mahdollista ajatella käytettäväksi.

## Luku 2

### Mitä ”fantasia” on?

Fantastisen tutkimus on kaikkea muuta kuin [Algis] Budrysin epäilemä vihkiytyneiden ”sisäpiiri” – pikemmin se muistuttaa älyllistä kirpputoria, jossa eri menetelmät, arvot, määritelmät ja jopa primaarilähteet kilpailevat tutkijoiden huomiosta, tutkijoiden, jotka eriäviltä taustoiltaan eivät toistaiseksi ole päässeet yksimielisyyteen edes siitä, mistä puhuvat. [...] Kukaan ei ole varma, kuvaako ”fantastinen” tekstien joukkoa, jotakin mikä tapahtuu tekstin sisällä (ja millä tekstin tasolla) vai jotakin mikä tapahtuu tekstin kohtaavalle lukijalle. (Wolfe 1986: xiii.)

Lainaamani ote Gary K. Wolfen *Critical terms for science fiction and fantasy* -teoksesta havainnollistaa hyvin perusongelmaa, joka jokaisen fantasiaa tutkivan on ensimmäiseksi kohdattava: hänen on päätettävä, mitä hän tutkimuksessaan ylipäänsä ”fantasialla” tarkoittaa ja kenen joukoissa siis seisoo. Kun fantasia-nimeä on kirjallisuudentutkimuksissa käytetty usein, voi tuntuu oudolta huomata tutkijan vielä 1980-luvun puolivälissä kutsuvan fantasiaa ”lähes kartoittamattomaksi alueeksi” (Hume 1984: xv), mutta selitys on yksinkertainen. Kahden satunnaisesti valitun fantasiatutkimuksen aineistojen ja käsitelmäkäsitteiden välillä saattaa olla vain vähän jos mitään yhteistä. Osa fantasia-sanan merkityksen häilyvyydestä on tietenkin ihmiskielen luontaista semantiikan joustavuutta – eihän ”demokratiakaan” ole yhdelle puhujalle samaa kuin toiselle, sillä kielijärjestelmä ei viime kädessä määritä ”oikeita” merkityksiä. Kun kirjallisuudentutkimuksessa kuitenkin perinteisesti on käytetty ”fantasian”, ”rikoskirjallisuuden”, ”sonetin” tai ”elisabetiaanisen tragedian” tapaisia nimilappuja, lajiteorian tehtäväksi voidaan määritellä sellaisen käsitteellisen kehyksen luominen, jossa nimilaput todella vastaavat joitakin todellisuuden ilmiöitä – toisin sanoen lajiteoria yrittää selvittää, millainen on nimilapun, **lajin** eli **genren**, ontologia: millaisin ehdoin nimilaput ovat voimassa.

Tässä luvussa tarkoitukseni on tehdä maisemaretki eri tutkijoiden näkemyksiin fantasiasta, jotta näkemysten kirjo havainnollistuisi ja todentaisi genren (tässä tapauksessa fantasian mutta yleisemmin ottaen minkä ta-

hansa lajin) määrittelyyn liittyvät ongelmat. Kuten jo johdannossa mainitsin, määritelmät voidaan karkeasti jakaa kahtia: fantasia voidaan nähdä joko **ilmiönä** (elementtinä, olomuotona, lukijan tietoisuuden tilana) tai **genrenä**. Käsittelen ryhmiä erillään, mutta on hyvä muistaa rajauksen olevan epämääräinen, sillä vaikutteita on aina virrannut tutkimussuunnasta toiseen.

## 2.1 Näkemyksiä fantasiasta ilmiönä

Kiintoisa lähtökohta ilmiöperustaisten näkemysten tarkastelulle on Anne Wilsonin *Magical thought in creative writing* (1983). Wilson tuntee sekä psykologisen käsityksen fantasiasta että sen tosiasian, että fantasiaksi on tullut tavaksi nimittää erästä kirjallisuuden lajia, ja päätyykin kontrastoitmaan ilmiöperustaista näkemystään lajiperustaisiin. Halutessaan puolustaa fantasia-käsitteen psykologista merkitysvaihtoehtoa hän ottaa vertailtavakseen juuri yleisesti fantasiagenreen kuuluvaksi katsotun J. R. R. Tolkienin *Tarun Sormusten herrasta* (*The Lord of the Rings*, 1954–55) ja päätyy nimenomaisesti *kiistämään* sen olevan fantasiaa hänen tarkoittamassaan mielessä. Kannattaa katsoa, miten ja miksi hän tähän päätyy.

Wilson erottaa *maagisen* ja *imaginatiivisen* luomisen ja kerronnan, joista rationaalista on vain imaginatiivinen (mts. 8). Fantasia on tietoisuuden maaginen olomuoto, joka poikkeaa hänen mukaansa rationaalisesta tietoisuudesta siinä, että se on vapaa ulkomaailman laeista, rajoituksista ja tosiasioista, minkä seurauksena sillä on aivan erityiset mahdollisuuden uusien tai erilaisten asioiden luomiseen. Se ei arvostele tai arvioi ainestään tietoisista, rationaalisista lähtökohdista. Epäselvempää sen sijaan on, onko maaginen fantasia *sovellettavissa* (luettavissa) rationaalisesti: toisaalta Wilson tuntuu tämän kiistävän (mts. 10), mutta vaikka hän pitääkin Bruno Bettelheimin (1976) satujen merkitystä ja käyttöä "selittävää" lähestymistapaa vääränä, hän ei sitä täysin torjukaan (mts. 24–25). Kysymys sovellettavuudesta on kuitenkin oleellinen rajattaessa fantasiaa nimenomaan kirjallisuudenlajina, sillä se ratkaisee, kuinka tiukasti Wilsonin fantasiakäsitys on kiinni tekijän luennassa. Kautta koko tutkimuksensa Wilsonia tuntuu kiinnostavan eniten tekijän psykologinen tila ja sen jäänteet itse tekstissä, mikä vaikuttaa lukijan aktiivisen tulkintaroolin kiistämiseltä. Kuitenkin hän huomioi myös tekstien sokeat pisteet, fantastiset selittämättömyydet – teoksen maailman sellaiset piirteet, joille ei tunnu löytyvän rationaalista selitystä. Kun joidenkin postmodernististen teoreetikkojen ajatuksena on ollut juuri kiistää tekijän voivan olla niin itsevarma ja läpikotaisin rationaalinen subjekti, etteikö tällaisia sokeita pisteitä aina syntyisi, kysymys on paljolti siitä, luetaanko teosta korostaen sen hallitsevaa rationaalisuutta vai pinnanalaista kaaosta.

Tolkien-kritiikissään Wilson pyrkiikin osoittamaan *Tarun* teemat tietoisuuden mielen tuotteiksi, tarkoitukselliseksi symboleiksi (mts. 70) ja siinä esiintyvän maagisen fantasian vain satunnaiseksi, ei rakenteelliseksi (mts. 78). Vaikka hän tunnustaakin teoksen temaattisen rikkauden, hän "syyttää" sen

luovuutta rationaalisuudesta, ei-maagisuudesta. Nyt seuraa lajiteorian kannalta keskeinen kysymys: jos fantasiagenre yritettäisiin määritellä Wilsonin fantasiakäsitteen avulla, olisi juuri Tolkienin ja häntä seuraavien – sekä ajallisesti että tyyliltään seuraavien – kirjailijoiden suhteen tärkeää selvittää se, onko maaginen fantasia *vain* kirjoittajan mielentila vai myös lukijan lukutapa. Vaikka monien lähteiden mukaan Tolkienin tapa kirjoittaa oli juuri Wilsonin maagisen fantasian kaltainen (etenihän se yksittäisistä, erillisistä sanoista, lauseista, paikoista ja henkilöhahmoista tarinoihin hyvin epärationaalisesti assosiaatioiden kautta), Wilson lukee Tolkienia rationaalisenä, melkein pä allegorisena kirjoittajana. Eikö tämä juuri todista lukijan voimasta valita ”imaginaarinen” tai ”fantastinen” tulkinta, ainakin jos oletetaan – kuten Wilson tuntuu olettavan –, että tekstin fantastisuus periytyy suoraan kirjoittajansa kirjoitusprosessin fantastisuudesta? Ironista kyllä Wilsonin Tolkienluentaan näyttääkin vaikuttaneen paljon se, että hän lähtee Randel Helmsin (1974) ja Derek S. Brewerin (1979) tulkinnoista, joissa nämä (itse asiassa puolustaakseen Tolkienia tätä kohtaan esitettyjä vanhakantaisuussyytöksiä vastaan) pyrkivät todistamaan Tolkienin tuotannon voimakkaan symboliikan ja ajankohtaisuuden juuri hänen fantasiansa rationaalisen ”käyttökelpoisuuden” perusteella. Wilson siis tahtomattaankin todistaa, että toisten luennat vaikuttavat hänen omaansa, ja lienee turvallista olettaa osan tällaisesta vaikutuksesta olevan geneeristä – toisin sanoen, riippumatta kirjoittajan intentioista, lukija sijoittaa teoksen johonkin genreen *konventionaalisesti*, muiden lukijoiden samasta tai toisista teoksista jo tekemien tulkintojen perusteella.

Olipa Wilsonin maaginen fantasia oikeutetumpi fantasian nimeen tai ei, se ei missään tapauksessa ainakaan rajaudu genreen, jota nykyisin fantasiaksi nimitetään – eikä mihinkään muuhunkaan nykyiseen genreen; päinvastoin Wilsonin fantastisesta ottamat esimerkit kulkevat laidasta laitaan kansansaduista nykykirjallisuuteen. Ylipäättäänkään genrejen rajaaminen niiden tekijöiden kirjoitusajankohtaisten mielentilojen perusteella ei tunnu mielekkäältä, eikä tilanne oleellisesti muuttuisi, vaikka maaginen fantasia nähtäisiin lukijankin prosessina, sillä esimerkiksi Lewisin Narnia-sarja (*The chronicles of Narnia*, 1952–56), joka yleisen käsityksen mukaan kuuluu fantasiagenreen, ei allegorisen luonteensa vuoksi ilmennä Wilsonin maagista fantasiaa niinkään paljoa kuin Tolkienin *Taru*. Lukijan prosessiksi tulkittuna Wilsonin fantasiakäsityksen avulla voisi kuitenkin ehkä rakentaa sillan tekijän psykologisen fantasiaprosessin ja kirjallisen fantasian välille, etenkin lukijoiden kannalta, jotka usein nauttivat fantasiasta jo paljon ennen kuin ratkovat sen rationaalisia rakenteita. Maagisesta fantasiasta muodostuisi tällöin lajin geneeristä vetovoimaa selittävä muttei eri fantasiateoksia yhdistävä eli fantasiaa määrittelevä tekijä.

Tzvetan Todorovin fantasia- ja lajitutkimuksen klassikko *The fantastic (Introduction à la littérature fantastique*, 1970) on tunnettu epävarmuuspohjaisesta fantasian määrittelystään.

Maailmassa, joka on todella meidän maailmamme [...], esiintyy

ilmiö, joka ei ole selitettävissä tämän saman tutun maailman lain. Ilmiön kohtaavan henkilön täytyy valita kahdesta mahdollisesta vaihtoehdosta: joko hän on aistiharhan uhri [...]; tai ilmiö on todella esiintynyt ja on olennainen osa todellisuutta – mutta silloin tätä todellisuutta hallitsevatkin meille tuntemattomat lait. [...]

Fantastinen vallitsee tämän epävarmuuden hetken ajan. (Todorov 1970: 25.)

Vaikka Todorov lainauksessa sijoittaa epävarmuuden teoksen sisälle, tilanteen kokevaan henkilöhaamoon, ratkaisevampaa hänen fantasiakäsitykselleen tuntuu olevan *lukijan* kokemus epävarmuus. Tarkemmin sanottuna kyse on siitä, että implisiittinen, ei niinkään joku todellinen) lukija ujutetaan teoksentekijän maailmaan niin, ettei hän tässä *lukija-asemassa ollessaan* tiedä, mikä tekstin sisällä on totta ja mikä ei (mts. 31–32). Epävarmuuden päättyessä ajaututaan joko **omituiseen** (*uncanny, l'étrange*) tai **ihmeellisen** (*marvelous, le merveilleux*) genren puolelle. Omituisessa todellisuuden lait säilyvät lopulta ennallaan, ihmeellisessä tarvitaan uusia lakeja selittämään havaitut ilmiöt. Fantasia jää näin luokkana häilyväksi, sillä yksikin lause, joka tavalla tai toisella päättää todellisuussuhteita koskevan epävarmuuden, siirtää teoksen jompaankumpaan rajaluokkaan (mts. 42). Kaikki kolme luokkaa ovat Todorovin mukaan kuitenkin omia genrejään.

Todorovin lajikäsitys vaatii hieman pohjustusta, sillä se ei vastaa sitä, jonka aion esittää seuraavissa luvuissa. Todorovin strukturalistinen lajiteoria pyrkii selkeästi piirteistettyihin, loogisiin ja koherentteihin *tutkijan* genreihin\*, toisin sanoen hän etsii sellaisia kirjallisuudessa varioivia piirteitä, joiden avulla kirjallisuuden koko kenttä voitaisiin luokitella osiinsa, mutta jotka olisivat keskenään yhdenmukaisia ja samalla teoreettisella tasolla. Syy on luonnollinen: Todorovin ajatuksena on, että kuten ei eläintieteilijäkään voi luokitella havaintokohteitaan mielivaltaisin, borgesmaisesti tuulesta tematuin kriteerein, ei kirjallisuudentutkijakaan saa luokitella kirjallisuutta aivan eri tasoille kuuluvien tekstipiirteiden mukaan. Strukturalismille tyypillisesti Todorov lisäksi korostaa, ettei ensinkään ole hyväksi tarkastella *tekstipinnan* piirteitä, vaan mieluummin niitä ”alkeisrakenteita”, joita tekstipinta ilmentää (mts. 17). Tämäkin on luonnollista, koska kulttuurisesti määräytyneen tekstipinnan varioivuus lienee verrattomasti suurempaa kuin oletettavasti lähemmäs ihmisen biologiaa sitoutuneiden alkeisrakenteiden. Tutkimalla rakenteita päästäisiin irti yhden kulttuurin kirjallisuuden ilmiöistä niiden takana vaikuttaviin yleisinhimillisiin periaatteisiin, jolloin mahdollisesti

\*Tähän voi esittää vastaväitteenä, että Todorovin genret eivät kuitenkaan ole olemassa *tutkimustarkoitusta varten* vaan hän olettaa löytävänsä ne kirjallisesta todellisuudesta. Tässä mielessä genre on Todoroville muutenkin kuin analyyttinen työkalu. Kuitenkin se muoto, jossa hän genrensä esittää – tekstipinnasta analysoituina toistuvina rakenteina – on jotakin, jota tavallinen lukija ei teksteissä kohtaa. Näin ollen myös hänen genrensä on ”tutkijan” genre.

kaikki kirjallisuus sen tuottaneesta kansasta, kielestä ja kulttuurista riippumatta alistuisi kauniisti samojen luokituskriteerien alle. Kuten kuitenkin Rosemary Jacksonin yhteydessä hieman edempänä totean, lukijan genrejen on luonnollisempaa ajatella toimivan nimenomaan tekstipinnan piirteiden varassa; tässä mielessä strukturalistinen pyrkimys pois pinnasta kohti syvempiä määrääviä rakenteita johtaa vain etäämmäs lukijasta.

Todorovin fantastisen soveltaminen fantasiagenren määrittelemisessä kaatuu ennen kaikkea siihen, ettei hänen ontologisen epävarmuuden kriteerinsä tunnu rajoittavan kirjallisuudesta mitään sellaista luokkaa, jonka tavallinen lukija kokisi yhtenäiseksi ja merkitseväksi. Vaikkei tämä kelpaa moitteeksi Todorovin teoriaa kohtaan – eihän Todorovin aikomuksenakaan ollut löytää vastaavuutta lukijan genrejen ja omien luokitustensa välille –, se johtaa väistämättä siihen, ettei Todorovin mallia voi soveltaa esittämääni ongelmaan. Oleellisinta ei siis niinkään ole se, että Todorovin fantastiseen kuuluvat teokset ovat aivan toisia, mitä fantasiaan ”yleensä” katsotaan kuuluvaksi, sillä siinä on yksinkertaisesti kysymys käytetyistä nimistä: Todorovilla on samanlainen oikeus kuin kenellä hyvänsä kielenpuhujalla kutsua tutkimuskohdettaan ”fantastiseksi”, jos se hänen mielestään sattuu sopimaan hänen kyseiselle adjektiiville antamaansa merkitykseen. Sen sijaan on tärkeää, ettei fantasia kirjallisuuden genrenä sovi Todorovin muihinkaan ”genreihin”, kummalliseen tai omituiseen – joskin jälkimmäistä onkin silloin tällöin ehdotettu oikeaksi paikaksi *Tarun* tapaisille teoksille (näin esimerkiksi Rosemary Jackson). Todorovin genreluokituksen takana oleva piirre, jonka perusteella kaikki kolme genreä on saatu erotetuksi, teoksensisäisten ilmiöiden ja ulkoisen todellisuuden välinen suhde<sup>1</sup>, ei myöskään ole fantasialle (genrenä) millään lailla keskeinen. Kaikkein tärkeintä on kuitenkin se, että pyöritelläänpä nimiä ja genererajoja miten tahansa, jos halutaan tutkia ”fantasiaa” sellaisena kuin kirjallisuusyhteisö sen käsittää, ei yksinkertaisesti voi mennä muuttamaan tutkimuskohteen alaa niin, että se sopii määrittelyyn. Kunnnes on osoitettu, että lukijat todella noudattavat Todorovin vaatimusta loogisesti koherenteista genreistä, on oletettava päinvastaista, sillä siitä on enemmän todisteita – näyttäähän niin fantasian, tieteiskirjallisuuden kuin rikoskirjallisuudenkin tutkijan ainaiseksi riesaksi jääneen tutkimuskohteen sa rajaaminen omien etukäteisvaikutelmiensa ja muiden lukijoiden käsitysten mukaiseksi.

Vielä on tarkasteltava paria Todorovin esittämää teoreettista jaottelua. Näistä ensimmäinen on jako **teoreettisiin** ja **historiallisiin** genreihin (mts.

<sup>1</sup>On huomattava, ettei tämä ole ristiriidassa sen Rosemary Jacksonin käsityksen kanssa, että Todorov ensimmäisenä kyseenalaisti fantasian luonnehtimisen suhteessa realismiin (Jackson 1981: 26). Jackson tarkoittaa sitä, että Todorov ei vertaa fantasian todellisuuskuvasta toisen genren, realismin, todellisuuskuvaukseen vaan suoraan teoksensisäiseen ”todellisuuteen” (joka sinänsä on ongelmallinen käsite). Todorovin (1970: 33) mukaanhan lukijan on koettava teoksensisäinen maailma ”elävien olentojen maailmana”, jossa todellisuutta koskevilla päätöksillä on mieltä.



13–14), joka ei ole missään tekemisissä mainitsemani tutkijan ja lukijan genrejen eronteen kanssa, sillä kumpikin Todorovin käsitteistä on *saman* piirteistön muodostama. Käsitteitä jakavana erona on se, katsotaanko lajin historiallisesti joskus todentuneen, jolloin se on historiallinen genre, vaiko ei, jolloin se on teoreettinen genre. Todorovin historiallinen genre ei siis vastaa ajatustani lukijan genrestä, koska se on yhtä alisteinen määrittelevien piirteidensä loogisen koherenttiuden vaatimukselle kuin teoreettinenkin genre; sen sijaan tarkoitan lukijan genrellä sellaista kirjallista lajia, jonka olemassaolon kirjallinen yhteisö eri tavoin todentaa, pystyipä tutkija selvittämään sen rajoja, olemusta ja sääntöjä tai ei. Loogisen koherenttiuden vaatimusta ei pakene myöskään jako **elementaarisiiin** ja **kompleksisiin** genreihin (mts. 15) eli yhden tai useamman piirteen perusteella määriteltyihin lajeihin. Pikemminkin tämä eronteko avaa vain tien uusille ongelmille. Jotta nimittäin koherenttiuden vaatimusta toteutettaisiin katkeraan loppuunsa saakka, on kompleksisen genren piirteiden jollakin jo järjestelmän periaatteeseen kuuluvalla tavalla kuuluttava yhteen – toisin sanoen jonkin tietyn genren määrittelevän piirteistön on oltava merkitykseltään ja teoreettiselta tasoltaan yhtenäinen eikä vain historiallisen sattuman kautta jossakin tietyssä genressä yhteen keräytynyt (ks. myöh. Maria Nikolajevaa käsittelevää osuutta, s. 23–). Jos taas loogisuuden vaatimuksesta kompleksisten lajien osalta luovuttaisiin – esimerkiksi siksi, että näin päästäisiin kohti lukijan genrejä –, järjestelmän strukturalistisen kaunis peruseriaate murtuisi. Teoreettisen yhtenäisyyden nimissä lajiteorian on joko alusta lähtien pyrittävä kohti lukijan genrejä tai sitten luovuttava niiden selittämisestä kokonaan.

Rosemary Jacksonin *Fantasy: The literature of subversion* (1981) on todorovilaisen linjan luonnollista jatkoa, joskin lavenee enemmän psykoanalyysin suuntaan (vrt. mts. 6) ja lienee käsitelmäärittelyissään eksplisiittisempi. Jackson puhuu omasta fantasiastaan "moodina" (literary mode) eikä edellytä siltä yhtään sen suurempaa historiallista yhtenäisyyttä kuin Todorovkaan, päinvastoin hänen nimenomaisena tarkoituksenaan on tutkia fantastisten tekstien "olomuotoja, piirteitä, peruselementtejä ja rakenteita" (mts. 7) niiden kirjoitusajankohdasta ja -paikasta riippumatta.

Jackson määrittelee aluksi fantasian moodina ikään kuin siksi kieleksi (Saussuren *langue*), josta lukuisat erilaiset puheen muodot (*parole*) eli eri fantastiset genret juontuvat (mts. 7). Kaikki Todorovin käsittelemät kolme genreä – ihmeellinen, omituinen ja fantastinen – kuuluvat tämän moodin alaisuuteen. Lajienvälisen rajankäynnin Jackson tekee Todorovin tavoin viittaamalla teoksensisäisen ja -ulkoisen todellisuuden suhteeseen kussakin lajissa. **Fantastinen** (*the fantastic*) jää tällöin siksi transitoriseksi genreksi, jossa teoksenulkoisen ja -sisäisen todellisuuden välinen suhde jää lopulta ongelmalliseksi ja ratkaisematta. Jackson määrittelee fantastisen kirjoittamisen muodoksi, joka käy vuoropuhelua todellisuuden kanssa ja sisällyttää tuon vuoropuhelun osaksi olennaista rakennettaan (mts. 36–37). Kirjoittamisvalle n ominaista lukijan teoksensisäisen epäröinti (*hesitation*) eli lukijalla ei

ole hallussaan yksiselitteistä periaattetta, jonka avulla luokittaa teoksensäisiä tapahtumia luonnollisiin ja epäluonnollisiin tai todellisiin ja epätodellisiin. Fantastisessa merkityksellistyy ja keskeistyy todellisen ja epätodellisen ongelmalliseksi muuttunut suhde: merkitsimen ja merkityksen, olion ja sen nimen välille jää ei-signifikaation aukko, johon fantastinen työntyy (mts. 41).

Tässä välissä lienee syytä perustella, miksi olen sijoittanut Jacksonin fantasiaa elementtinä -luokkaan, vaikka tämä nimenomaisesti kiistää sellaisen ”abstraktin entiteetin” kuin fantasia olemassaolon (mts. 8). Teen näin ennen kaikkea siksi, että fantasiaa on Jacksonille joukko samantapaisia rakenteen ominaisuuksia (*similar structural characteristics*) ja samantapaisia ne tuottaneita alitajuisia haluja (*similar unconscious desires*, mts. 8). Ero ”samantapaisten rakennepiirteiden” ja jonkin yhtenäisen fantasiaentiteetin tai -elementin välillä on mielestäni häilyvä, koska joka tapauksessa ensisijaiseksi näkökulmaksi valitaan tällöin teoksissa havaittavat (käytännössä = tutkijan havaitsemat) tekstuaaliset yhtäläisyydet, joiden toissijaisesti väitetään muodostavan (tutkijan) genren. Lajipohjaiset näkemykset sen sijaan lähtevät *lukijan* genrestä eli lukijakunnan yhteen nivomasta teosten joukosta aivan riippumatta siitä, pystyykö tutkija ainakaan etukäteen näkemään teosten välillä mitään yhtäläisyyksiä. Näkökulman ero johtaa tavallisesti siihen, että elementtiperustaiset näkemykset päätyvät johdannossa mainitsemiini inklusiivisiin, lajiperustaiset eksklusiivisiin genreihin. Inklusiiviset määritelmät (kuten Jacksonin) määrittävät usein hyvin heterogeenisiä teosjoukkoja, joilla ei ole juurikaan yhteistä lukijan genrejen kanssa. Myönteisenä kääntöpuolena on se, että samalla määritelmän kautta usein havahtuu huomaamaan yhtäläisyyksiä muuten hyvin erilaisissa teoksissa.

Jackson käsittelee Todorovin esittämää genrejatkumoa omituisesta ihmeelliseen myös selvästi historiallisena, eli hän pohtii fantastista myös historiallisena siirtymävaiheena ihmeellisen ja kummallisen välillä (Jackson 1981: 24–25), väliportaana siirryttäessä kulttuurisesti ”yliluonnollisesta taloudesta” (*supernatural ‘economy’*) ”luonnolliseen” (*natural*; mts. 24) eli maalliseen. Hän kuitenkin esittää myös aivan toisenlaisen, samaten voimakkaasti historiallisen jaottelun **ihmeellinen–mimeettinen–fantastinen**, jonka kaikki kolme osapuolta ovat nyt nimenomaan moodeja. Fantastinen perii edelleen vanhan todorovilaisen määritelmänsä, mutta kun se nyt on – toisin kuin Todorovilla – moodi eikä genre, sen voi nähdä todentuvan useissa eri lajeissa. Tällöin sen määrittelevimmäksi ominaispiirteeksi paljastuu ei niinkään ontologinen epäröinti vaan **subversiivisuus**, kyky vastustaa vallitsevia ennako-oletuksia ja norveja ja kääntyä totena ja mahdollisena pidetyn rajoja vastaan (mts. 14).

Oleellisin kysymys hahmottelemani lukijan fantasiagenren kannalta on, auttaako Jacksonin muotoilema näkemys fantasiasta ominaisuutena (”geneerisenä” tai ”modaalisena”) genren tutkijaa eteenpäin kohti tietyn lukijan genren hahmottamista vai ei. Vaikka Jackson näkee fantastisen modaalisena siinä mielessä, että sillä on alkuperänsä, historiansa ja perimyksensä kirjalli-

suudessa – missä Jackson seuraa Bahtinia, jonka otaksumiin menippolaisen satiirin jälkiin Dostojevskin teoksissa hän viittaa (mts. 14–17) – hänen näkemysensä keskeisiin tekijöihin (kuten teoksen alaotsikkokin antaa ymmärtää) kuuluva fantasian "subversiivisuus" on mitä tahansa nykyistä kirjallisuudenlajia ajatellen turhan yleinen ominaisuus. Olipa fantastinen moodi tai sitä yleisempi kirjallisuuden ominaispiirre, se on joka tapauksessa liian laaja tavoittaakseen haluttua osaa kirjallisuuden koko ei-realistisesta massasta. Sellaiset fantastisen olemusta kuvailevat apukäsitteet kuin **paraksiaalinen alue** (alue joka ei ole peilin tai linssin heijastamaa kuvaa eikä sen alkuperäistä kohdetta, vaan niiden molempien ulkopuolella) tai **oksymoron** ("kielikuva joka pitää yhdessä ristiriitaisuuksia ja ylläpitää niitä mahdottomassa ykseydessä etenemättä synteisiin", mts. 19–21) auttavat kieltämättä Jacksonin ulos takalukosta, johon Eric S. Rabkin (1976) tiukemmalla käsite-rajauksellaan itsensä ajaa, toisin sanoen vaikeudesta käsitellä esitetyllä välineistöllä muita fantasioita kuin teorian ensisijaisia lähteitä, mutta genreä ne eivät tavoita yhtään sen varmemmin. Puuttumatta siihen, onko fantasia Jacksonin tavoin nähtynä todella historiallinen eikä kaikessa kirjallisuudessa ja ihmisen mielikuvituksessa yleisemminkin esiintyvä ilmiö kuten Wilson asian näkee, se on kirjallisuuden pintatasolla – motiivien, henkilöiden, teemojen tasolla – liian selkiytymätön ja heterogeeninen ilmiö kelvatakseen geneeriseksi tuntomerkiksi. Kuten Todorovin epävarmuus, Jacksonin paralaksiaalisuus ja oksymoron ovat liian syvällä teoksen rakenteessa. Lukijan genrejen lienee jo ilmiön semioottisuuden takia (mihin palaan) luonnollisempaa ajatella ottavan muotonsa ja aineksensa lähempänä tekstin pintatasoa olevista ilmiöistä. Jacksonin uudelleenmuotoilemat todorovilaiset linjaukset vievät tutkijan vain yhä syvemmälle rakenteisiin, "alitajuisiin haluihin" ja muuhun tekstin takana tai syvällä sen sisässä oleviin ilmiöihin, etäämmäs lukijan genreille ilmeisesti merkityksellisimmistä tekstipinnan ilmiöistä.

Siinä missä Rosemary Jackson on Todorovin jalanjäljillä, Kathryn Hume *Fantasy and mimesis* -teoksessaan (1984) seuraa Erich Auerbachia. Hume määrittelee fantasian kaikessa kirjallisuudessa tavattavaksi mutta länsimaisessa kirjallisuudessa monina historiallisina aikoina torjutuksi perus-"impulssiksi" (mts. 20). Kuten Auerbach realismin, Hume näkee fantasian hyvin laajana länsimaisen kirjallisuuden ilmiönä. Geneerisen lähestymistavan fantasiaan hän selväsanaisesti hylkää:

Toisten fantasiasta kirjoittaneiden kriitikoiden yrittäessä tunnistaa fantasian lajiksi tai moodiksi minä olen yrittänyt *olla eristämättä* sitä muusta kirjallisuudesta. [...]

Fantasialla tarkoitan tarkoituksellista irtautumista yleisesti todelliseksi ja tavalliseksi hyväksytyyn rajoista. [...] [F]antasia on elementtinä lähes kaikessa kirjallisuudessa, erityisesti kertovassa. Tärkeimpinä poikkeuksina tästä ovat realistiset romaanit sekä satiiriset ja pikareskiteokset. (Hume 1984: xii.)

Humen ajatus on sinänsä mainio ja huomionarvoinen, etenkin juuri rinnas-

tettaessa hänen fantasiansa Auerbachin laajaan realismikäsitteeseen. Hänen käsittelytapaansa vaivaavat kuitenkin puutteet. Ennen kaikkea hänellä tuntuu olevan tapana tehdä ”kyseenalaisia ja mielenkiinnottomia yleistyksiä” (Hiilos 1990: 32), jotka väistämättä heikentävät lukijan luottamusta asiakokonaisuuteenkin.

Hume on mielenkiintoinen suuremminkin lajiteoriaan liittyvältä kannalta. Teoksensa aluksi hän nimittäin esittää *fantasiateorioiden* luokituksen, jonka keskeisenä luokitusperiaatteena on se, kuinka moneen kirjallisen viestinnän elementtiin teoria kiinnittää huomiota ja ottaa kantaa. Humen mukaan viestinnässä on viisi fantasian kannalta oleellista elementtiä, tekijä, teos, yleisö sekä tekijän ja yleisön maailmankuvat, jotka Hume on nimenyt maailma-1:ksi (tekijän maailmankuva) ja maailma-2:ksi (yleisön maailmankuva)<sup>2</sup>. Teorialuokkia on vastaavasti viisi aina yhden elementin määritelmistä kaikki viisi huomioiviin määritelmiin. Humen mukaan vain yhden elementin huomioivat teoriat valitsevat elementtikseen aina **teoksen**<sup>3</sup>. Kaikkien viiden elementin määritelmäksi hän kelpuuttaa esimerkiksi jo mainitun Rosemary Jacksonin (1981) fantasiamallin. eriaatteessa Humesta on parempi, mitä useampia elementtejä fantasiaa määriteltäessä käytetään, mutta kaikki tähänastiset määrittelyt hän kuitenkin eksklusiivisina, poissulkevinä tyrmää: fantasiaa on hänen mukaansa rajattu ennen kaikkea sen mukaan, mitä se *ei* ole, minkä lähestymistavan hän katsoo päätyneen umpikujaan. Hän yrittääkin nyt palata koko länsimaisen kirjallisuudentutkimuksen alkulähteille tuomalla Aristoteleen mimeesiksen\* rinnalle fantasian kirjallisuuden toisena ”impulssina” (Hume 1984: 13–20)

Jos ja kun fantasiaa käsitellään kirjallisuudenlajina, on kuitenkin ilmeistä, etteivät sen paremmin eksklusiiviset kuin inklusiivisetkaan piirteet kykene tavoittamaan genren kokonaisuutta, kuten johdannossa väitin. Humen (kyseenalaisesti) inklusiiviset piirteet tavoittavat fantasiagenren alan lopulta yhtä epäpätevästi kuin joidenkin tutkijoiden valitsevat eksklusiivisetkin piirteet. Asiaa ei auta, vaikka piirteitä valittaisiin suuremmastakin mahdollisuuksien joukosta eli hyödynnettäisiin esimerkiksi kaikkia viittä Humen esittämää viestinnän elementtiä (tai useampiakin, hänen mainitsemattaan jättämiä: riittää, kun tarkastelee Roman Jakobsonin tunnettua viestinnän kaaviota ja miettii, mitä Hume siitä jättää huomiotta). Humen viiden elementin määritelmäksi näkemä Jackson (1981) ei ole yhtään sen lähempänä fanta-

<sup>2</sup>Nimien samankaltaisuudesta huolimatta Humen ”maailmoilla” ei ole mitään tekemistä Popperin kolmen maailman ontologian kanssa.

<sup>3</sup>Tällainen teoria on Humen mukaan mm. Eric S. Rabkinin *The fantastic in literature* (1976), mikä on mielestäni kyseenalaista. Rabkin ottaa kyllä *huomioon* kaikki viisi elementtiä, mutta pyrkiessään tiukkaan määritelmään ajaa itsensä umpikujaan, jossa todelliseksi fantasiaksi lopulta kelpaa lähinnä hänen pääesimerkkinsä, *Liisa Ihmemaassa* – ja näin nimenomaan siksi, että hän yrittää rajata *määritelmän* käsittämään vain teoksen (tekstin).

\*Käytin sanasta ensimmäisessä laitoksessa muotoa *mimesis*, mutta yhtenäistin sen nyt alkukielistä (μίμησις) vastaavampaan pitkävokaaliseen muotoon.

siagenren rajaamista niihin ja vain niihin teoksiin, jotka lukijakunta – täysin piirteitä tuntematta! – hyväksyisi genreen kuuluviksi kuin (kyseenalaisesti) yhden elementin Rabkin (1976). Humen esitystä tämä ei sinänsä diskvalifioi, sulkeehan hän lajilähestymistävän jo teoksensa aluksi yksiselitteisesti pois, mutta Humen teorialuokittelu havainnollistaa kuitenkin onnistuneesti ongelmaa, jonka jo johdannossa esitin: piirtein – olipa niitä kuinka paljon tahansa, olivatpa ne millaisia tahansa – ei tunnu tavoitettavan lukijakunnan intuitiota.

Lopultakaan Humen kunnianhimoinen tavoite kirjoittaa Aristoteles uudelleen ei mielestäni tuo tutkimukseen juurikaan uutta. Pikemminkin Hume katsoo päämääränsä saavutetuksi jo nostessaan fantasian (nimenä) mimeesiksen rinnalle. Koska hän ei lainkaan käsittele sitä tosiasiaa, että mimeesiksen käsitteenä on jo tällä hetkellä sivussa kirjallisuudentutkimuksen valtavirrasta, koko muotoilu itse asiassa vaikuttaa tuulestatemmatulta. Ennen kaikkea on vaikea nähdä, mitä perustaltaan uutta Humen ajatus tuo esimerkiksi Rabkinin hyvin laajaan fantasiakäsitykseen. Kuvaavasti Hume omassa tutkimuksessaan päätyykin lukijan odotusten vastaisesti hyvin yksinkertaiseen fantasian määritelmään: fantasia on mikä tahansa eronteko (*departure*) konsensustodellisuudesta (Hume 1984: 20). "Konsensustodellisuus" viittaa tässä yhtäaikaaisesti tekijän että lukijan maailmankuviin, joten outoa kyllä nähtyään sen vaivan, että on käsitteellisesti eristänyt maailma-1:n ja maailma-2:n, Hume päätyykin lyömään ne takaisin yhteen. Konsensustodellisuus tuskin poikkeaa useimpien fantasiatutkijoiden "todellisuudesta", joka sekin tavallisesti määritellään yhteisölliseksi ja siten lukijan ja ainakin potentiaalisesti kirjoittajankin sisältäväksi. On myös vaikea nähdä, mihin tekijä ja lukija määritelmässä mahtuvat.

Lajin rajaamisen kannalta Humen fantasiakäsityksen ongelma on yksinkertainen: koska Hume löytää fantasiaa kaikesta kirjallisuudesta, sen löytäminen jostakin nimenomaisesta teoksesta ei kelpaa minkäänsuuntaiseksi osoitukseksi teoksen lajista. Toisaalta Hume ei esitä mitään muutakaan periaatetta fantasiagenreen kuuluvien teosten jäsentämiseksi, ja fantasiagenreen kuuluvia teoksia voi itse asiassa ryhmittää kuhunkin Humen neljästä alaryhmästä, **illuusion** (eskapismi), **vision** "ekspressiivinen" kirjallisuus), **revisio** (didaktinen kirjallisuus) ja **disilluusion** kirjallisuuteen, ja vaikka Hume sijoittaa kaksi hyvin näkyvää fantasiakirjailijaa, Tolkienin ja Robert E. Howardin, illuusion kirjallisuuteen eli eskapismiin, fantasiagenreä ei ole mahdollista *identifioida* ryhmäksi, johon sisältyy paljon muutakin kirjallisuutta dekkareista aina pornografiaan saakka. Kaiken kaikkiaan Hume ei tarjoa aseita fantasiagenren sijoittamiseen tai ymmärtämiseen.

## 2.2 Näkemyksiä fantasiasta genrenä

Fantasian negatiivisessa, poissulkevassa määrittelyssä ovat kunnostautuneet etenkin fantasialle läheisen tieteiskirjallisuuden tutkijat. Mark Rose te-

kee pätevässä tieteiskirjallisuusesittelyssään *Alien encounters* (1981) asenteensa fantasiaan selväksi jo avausluvussa. Tieteiskirjallisuus ja fantasia ovat hänestä samoihin aikoihin syntyneitä romanssin nykymuotoja, jotka molemmat edellyttävät realistista romaania taustakseen, mutta jotka valitsevat hyvin erilaisen suhteen kuvaamaansa todellisuuteen (mts. 18). Roman Jakobsonin termistöä lainaten Rose väittää, että kaikesta siitä kirjallisuudesta, joka asettuu oppositioon realistiseen romaaniin nähden, tieteiskirjallisuus on **metonyyminen** ja fantasia **metaforinen** puoli.

Fantasian muuntuneet maailmat esitetään kirjallisina vaihtoehtoina todellisuudelle. Ne suhtautuvat empiiriseen maailmaan paradigmaattisesti tai metaforisesti, kuten Tolkein [sic] ”hobitti”, joka vain korvaa ”englantilaisen”. Tieteiskirjallisuuden muuntuneet maailmat sen sijaan esitetään todellisuuden loogisina laajentumina, ja ne suhtautuvat empiiriseen todellisuuteen syntagmaattisesti tai metonymisesti. (Rose 1981: 21–22.)

Ellei Rosen sitten tulkita näkevän fantasiaa allegoriana – asenne, jota Tolkien tunnetusti kiivaasti vastusti –, fantasiasta näyttää hänen käsittelyssään tulevan jokseenkin yhdentekevä eskapismien laji, jossa asenteiltaan ”realistinen” eli käytännössä vanhoillinen viihderomaani vain piiloutuu näennäisesti muuttuneisiin maailmihin. Asenteen löytää monilta sf-tutkijoilta: tieteiskirjallisuus nähdään älyllisenä, rationaalisenä lajina, joka haastaa lukijan todellisuuskuvan esittämällä erilaisia vaihtoehtoisia ”todellisia” mahdollisuuksia, kun fantasian eskapismillaan katsotaan vain vahvistavan realismin todellisuuskuvaa korvaamalla sen yksioikoisesti toisella, täysin mahdottomalla. Tieteenhistoriallisesti tapahtunut on helppo ymmärtää. Tieteiskirjallisuuden tutkijat ja tuntijat ovat kokeneet yhdeksi ensisijaisista tehtävistään tutkimansa lajin arvon nostamisen taiteena tutkitun kirjallisuuden tasolle. Koska tieteiskirjallisuuden identiteetti on hyvin oleellisesti syntynyt siitä, että se *ei ole* realismia, tutkimustehtävien kärkeen on nostettu sf:n pätevä erottaminen *kaikesta muusta* ei-realistisesta kirjallisuudesta, joka nähdään ala-arvoisena suhteessa sf:ään. Näin tieteiskirjallisuutta on tutkimuksessa kahdelta suunnalta rajattu eksklusiivisin piirtein, ja sivutuotteena on pyritty lajin arvonnostoon osoittamalla ylijäämä, ulos rajattu ei-realismi, jotenkin arvottomammaksi ja huonommaksi sitä osuutta, jonka sf on perinyt. Tällaiset asenteet eivät vie tieteiskirjallisuudenkaan tutkimusta kovin pitkälle – etenkin ongelmana on pakonomainen muussa kirjallisuudessa arvostettujen ominaisuuksien nostaminen arvostetuiksi kritiikittä myös sf:ssä –, mutta fantasian tutkimukselle tie on umpikuja. Fantasiaa ei järkevästi voi hahmottaa vain ei-realismien kaivoksen kaivujätteeksi, josta sf on käynyt noukimassa kaiken malmin; on pakko lähteä liikkeelle inklusiivisesti fantasian puolelta, toisin sanoen etsiä ensin jotakin, jota ainakin voi sanoa fantasiaksi.

On ymmärrettävää, että lähdeettäessä tarkastelemaan genreä, tässä tapauksessa fantasiaa, lukijan genren näkökulmasta ja rajaamaan sitä inklusiiv-

visesti, eri tutkijoiden käsitykset fantasian ominaispiirteistä ovat hyvin yhtenevät, onhan kohde, teosten joukko, kuitenkin olennaisilta osiltaan sama. Vaikka erilähtöisten tutkijoiden tarkka käsitys lajin olemuksesta vaihtelee, keskeiset tekijät pysyvät tutkimuksesta toiseen samoina. Suurinta vaihtelua esiintyy siinä, mitä genren luonteenomaisuuksia nostetaan esille ja mihin tärkeysjärjestykseen ne keskenään asetetaan. Niinpä yksi tutkija saattaa pitää fantasian *quest*- eli seikkailumatkateemaa lajin yhtenä tärkeimmistä luonteenpiirteistä, mutta toinen jättää sen täysin huomiotta. Yhteistä on se oivallus, että piirteitä tarvitaan useita, sillä yksittäinen määrittelevä piirre, "fantasia" abstraktina entiteettinä, rajaisi liian sekalaisen teosjoukon.

Maria Nikolajeva on lastenkirjallisuuden tutkija, joka fantasiamäärittelyssään teoksessaan *The magic code* (1988) on selvästi todennut, ettei yksi kliinisen siisti piirre millään riitä genren määrittelyyn. Hän esittääkin asiansa tiukemmin: fantasiaa on taikuuden eli taianomaisten olentojen tai tapahtumien läsnäolo muuten realistisessa maailmassa, selittämättömyyden tai ihmeen (*wonder*) tuntu sekä luonnonlakien särkyminen (mts. 12). Lisäkritereinä toimii vielä fantasialle hänen mukaansa ainutkertainen kahden maailman rakenne (*two-world structure*, mts. 13). Ei kiinnitetä nyt huomiota niinkään piirteiden sisältöön, vaan siihen, miten ne luonnehtivat genreään.

Nikolajevan fantasiapiirteiden lukumäärä on vielä varsin kohtuullinen, mutta on huomattava kaksi asiaa, jotka mutkistavat yritystä. Ensinnäkin tällainen tarkentavien piirteiden kasaaminen genren oikeanlaajuisen määrittelyn varmistamiseksi vie pohjan Todorovin huolellisen loogiselta perusperiaatteelta. Nikolajevan määrittelemänä fantasia ei enää toimi kirjallisuuden (tai sitä tutkivan tieteen) kannalta samassa funktiossa kuin Todorovin fantastinen. Koska on vaikeaa ellei mahdotonta osoittaa, miksi Nikolajevan luettelemien piirteiden pitäisi millään loogisella, välttämättömällä tavalla kuulua yhteen, on niiden esiintymistä yhdessä yhden genren sisällä pidettävä historiallisena ja siten satunnaisena ilmiönä, jolloin on jo astuttu aivan erilaisen genrenäkemyksen puolelle. Todorov saattaa seurata yhden ainoan tekstuaalisen piirteen kiemurtelua läpi kirjallisuushistorian, eli hänen "genrensä" voi manifestoitua yhä uudelleen ja uudelleen eri aikoina ja eri paikoissa, mutta Nikolajevan on pakko rajata genrelleen historiallinen paikka, alku ja loppu. Päädytään "historiallisiin" genreihin sanan varsinaisessa mielessä eli niihin lukijan genreihin, jotka todella ovat kirjallisuusinstituutiossa esiintyneet ja vaikuttaneet. Tällöin on tutkijalta vaadittava myös teoreettista kuvausta siitä, miten tällainen laji ylipäättään voi olla olemassa ja toimia.

Toisekseen on kysyttävä, riittääkö Nikolajevankaan piirteistö erottamaan kaikkia haluttuja teoksia ja vain niitä. Jos halutaan kuvata tavallisen lukijakunnan genreä – minkä siis esitin tavoitteeksi –, piirteet eivät riitä eivätkä voikaan riittää. Niin lukijalla kuin kirjoittajallakin on aina mahdollisuus rikkoa genererajat, toisin sanoen mahdollisuus tuottaa (väljästi ymmärrettyinä joko kirjoittamalla tai lukemalla) tiettyyn genreen teos, joka ei sisällä ainoakaan esitetyistä piirteistä mutta joka kuitenkin on "riittävän samankal-

tainen” ollakseen luontevasti muidenkin lukijain hyväksyttävissä kuuluvaksi genren yhteyteen. Jos sen sijaan tyydytään rajaamaan piirteistöllä aineistoa tutkimusta varten, piirteet voivat riittää sillä edellytyksellä, että tutkija huolellisesti varmistaa piirteiden todella pätevän kuhunkin tutkittavaan teokseen. Näytteensä tutkijan on helppo valita niin, että ne täyttävät esitetyt piirteet, mutta mitä tehdä silloin, kun lukija (kuka tahansa lukija) katsoo jonkin piirteistöön sopimattoman teoksen ”kuuluvan” samaan joukkoon? On kiistatta mahdollista löytää teoksia, jotka kuuluvat tarkoittamassani mielessä fantasiagenreen mutteivat täytä Nikolajevan tunnusmerkkejä tai täyttävät ne huonosti – aivan yhtä kiistattoman mahdollista kuin Nikolajevan on koostaa teosjoukko, joka täyttää hänen piirrearsenaalinsa. Todorovin teoria- lähtöistä genremäärittelyä eivät horjuta lukijoiden eriävät mielipiteet genren rajauksesta; Nikolajevan tekemän tapaisiin määrittelyihin niiden sen sijaan odottaisi vaikuttavan.

Vaikka genreperustaiset näkemykset ovat hyvin samankaltaisia, tarkastellaan vielä yhtä hyvin kiinnostavaa näkemystä. Nimenomaisesti amerikkalaiseen fantasiaperinteeseen keskittyvä Brian Attebery erottuu teoksessaan *The fantasy tradition in American literature* (1980). Monista muista fantasiaa käsitelleistä tutkijoista siinä, että hän huomioi eri kirjailijoiden välisiä vaikutusyhteyksiä ja puolustaa täten käytännössäkkin fantasian olemassaoloa kirjallisena lajina. Ennen kaikkea Atteberyn näkemyksen huomioarvo tulee kuitenkin siitä, että hän lähtee nimenomaan, eksplisiittisesti lukijakunnan kannalta yhteenkuuluvasta teosjoukosta eikä pyrikään yhteisen tekijän määrittelyyn ennen teosten valintaa:

MITÄ ON FANTASIA? [...] Kuinka sana voidaan täsmällisesti ja käytökelteisesti määritellä [...] Ehkä tyydyttävien tapa on esittää hyllyllinen kirjoja ja sanoa, ”Siinä. Tätä tarkoitan fantasialla.” (Attebery 1980: 1.)

Lukijan genren kiehtovin ominaisuus on juuri tässä: useampi lukija voi koostaa keskeisiltä osiltaan hyvin yhtenevän teosjoukon, vaikkei ehkä yhdelläkään heistä ole selkeää kuvaa siitä, mitä yhteisiä ominaisuuksia teoksilla mahdollisesti on. Niinpä Atteberyn teosten luettelo muistuttaa suuresti sitä, jonka itsekin koostaisin: Tolkien, Lewisin Narnia-sarja, Grahamen *Kaislikossa suhisee*, Lewis Carrollin Liisa-kirjat ja Lord Dunsany monien muiden lisäksi ovat minustakin juuri ”fantasiaa”. Jotta voidaan puhua genrestä, teosluettelosta on kuitenkin päästävä historialliseen jatkumoon ja yhteisölliseen todellisuuteen. Teosluettelot ovat vain yksilön koosteita siitä, mitä genre merkitsee sosiaalisesti. Tämän askelen ottaminen vaatii teoreettista näkemystä siitä, miten tavallinen lukija genrejä käyttää, miten hänen on mahdollista hahmottaa teosluettelo olemukseltaan yhteenkuuluvana, kun tutkijatkaan eivät ole kyenneet löytämään teoksia yhdistävää tekijää.

Itse asiassa Attebery törmää kuitenkin ongelmiin, koska *hänen* lajiteoreettinen näkemyksensä nimenomaan vaatii genren määrittelyä. Niinpä tut-



kimuksensa avausluvussa hän sitten joutuu etsimään jonkinlaisen fantasian määritelmän, ja koska hän toisaalta haluaa edelleen lukea tietyt teokset lajiin kuuluviksi, määritelmästä tulee väistämättä laava. Semioottinen lähestymistapa genreen poistaa juuri tämän määrittelyn tarpeellisuuden, sillä genreksi nimetään juuri tietty teosten avoin joukko. Tutkimuksen yhdeksi päämääräksi jää tällöin löytää ne syyt, miksi teokset on sosiaalisesti kätevää nähdä väljänä kokonaisuutena – eli mihin kysymykseen assosioiminen teoksesta toiseen vastaa. Genren kuvailusta voidaan huolehtia prototyypillä\* eli lajinsa luonteenomaisimmalla edustajalla (ks. lukua 7). Periaatteessa se on samanlainen piirreluettelo kuin eksklusiivisten genremäärittelyjenkin esittämät, mutta koska se on ainoastaan vetovoimapiste, jonka kautta genren kokonaisuus nähdään, tai tulkintakehys, jota vasten genreen kuuluvat teokset luetaan, se voidaan kuvata tiukan eksklusiivisesti, sillä kaikkien lajiin kuuluvien teosten ei suinkaan tarvitse vastata prototyyppiä.

### 2.3 Yhteenvedoa

Lienee aika selittää, mihin olen luvussa pyrkinyt. Esitellessäni joitakin viime vuosikymmenien aikaisia näkemyksiä siitä, mitä fantasia on, tarkoitukseni ei ole niinkään ollut luoda kattavaa esitystä fantasiatutkimuksen koko kentästä kuin tyytyä osoittamaan, ettei ainutkaan esitetty piirteistö riitä identifioimaan kaikkea sitä kirjallisuutta fantasiaksi, mitä tavaksi on tullut fantasiana pitää, ja vain sitä. Tämä ei välttämättä ole ongelma – esimerkiksi Todorovia ja Jacksonia eivät kiinnostakaan aktuaalisen lukijakunnan käsitykset ja luokitukset, vaan he pyrkivät muodostamaan luokitusjärjestelmän, joka nivoo yhteen aineistoksi valittujen teosten piirteitä ja mahdollisesti samalla paljastaa itse teoksista myös uusia piirteitä –, mutta jos halutaan selittää se arkitodellisuuden ilmiö, että lukijoiden on mahdollista antaa vastaansanomattomasti epäyhtenäiselle teosten ryhmälle yksi yhteinen nimilappu, on pakko yrittää rakentaa lajiteoria, joka ei kavahta tällaisia määrittelyjä pakeneviakaan genrejä. Piirteiden lisääminen ei ratkaise ongelmaa jo siitä yksinkertaisesta syystä, että yksittäisen kirjailijan on mahdollista (tahallisesti tai tahattomasti) rikkoa luotu piirteistö yhdellä ainoalla teoksella: jos lukijakunta edelleen pitää teosta osana tiettyä genreä, olisi piirteistöä muutettava. Kuitenkin on vaikea kuvitella tavallista lukijaa vertaamassa teosta johonkin sisäistämäänsä piirteistöön saadakseen selville, mihin lajiin teos kuuluu. Arkipäivän lajiluokitusten selittämiseksi tarvitaan lajiteoriaa, joka on jollakin tavoin kiinni arkipäiväisen viestinnän ilmiöiden luonteessa.

---

\*Myöhemmin (ks. etenkin Nieminen 2010: 186–191) olen mieluummin käyttänyt jotakin toista termiä, esim. **neutraali stereotyyppi**, koska *prototyyppi* assosioituu voimakkaasti kognitiiviseen tutkimukseen ja vie ajatukset väärille urille.

## Luku 3

### Lajiteorian historiaa

Genre-käsite on toipunut hyvin arvonsa 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa kokemasta romahduksesta ja palannut käsitteenä luontevaan kirjallisuustieteelliseen käyttöön. Itse asiassa etenkin Benedetto Crocen edustamasta äärimmäisestä genrekielteisyydestä (Dubrow 1982: 83–84; Connors 1986: 38–39) palattiin sovinnollisemmille linjoille varsin nopeasti, jo uuskritiikin aikana. Vaikka genre-sanan merkityksestä ja käytöstä on sekä ennen Crocen edustamaa murrosvaihetta että sen jälkeen ollut vaikea löytää yhteisymmärrystä (vrt. Ridell 1993: 3), aivan fantasia-termin kaltaiseen käsitsekämmelöskään ei ole suistuttu. Nykyiset lajitutkijat tuntuvat olevan yhtä mieltä esimerkiksi siitä, ettei lajiteoria voi enää palata klassistisen ajan kategoriiseen ja normatiiviseen luokitteluun, eikä missään nimessä arvottamiseen sen perusteella, kuinka ”hyvin” teos edustaa genreään. Varsin laajalti ollaan yksimielisiä myös lajiteorian tarpeellisuudesta.

Lajiteoreettisten käsitysten historiankirjoitus on ollut tapana aloittaa antiikin Kreikasta ja etenkin Aristoteleen *Runousopista* (Περὶ Ποιητικῆς, n. 322 eaa.). Vaikka tapa historiankirjoituksen kannalta onkin ehdottoman oikea, sillä on ollut kiusallisena sivuvaikutuksena se, että myöhemmätkin lajiteoriat on ikään kuin käsiteyhtenäisyyden ja perinteen nimissä pyritty mahduttamaan aristoteelisiin mittoihin ja termeihin. Liian usein lajiteoria on jäänyt polkemaan tyhjää jo lähtökuopissaan Aristoteleen pääajatusten ja niiden klassististen uudelleentulkintojen pakollisen omaksumisen takia. Kiusallista on etenkin se, että vielä ehkä antiikin kirjallisuudelle luonteva geneerinen kolmijako epiikkaan, draamaan (tragediaan ja komediaan) ja lyriikkaan on jo kauan sitten muuttunut liian väljäksi ja epämääräiseksi kuvaamaan olemassaolevien lajien järjestelmää, jopa siinäkin tapauksessa, että perusjakoa hieman täsmennettäisiin uusin alakäsittein ja muotoiltaisiin uudelleen esimerkiksi Northrop Fryn (1957) tapaan. Ajatus kirjallisuuden perustana olevasta kolmi- tai nelikannasta on johtanut myös erilaisten enemmän tai vähemmän paperinmakuisten lajihierarkioiden ja -karttojen piirtelemiseen (ks. esim. Fowler 1982: 239–251).

Kuten tunnettua, Aristoteleen taidekäsitteiden pohjana oli *mimesis*, jäljittely, käsite jonka tarkasta merkityksestä on taitettu peistä parin vuosi-

tuhannen ajan. Hänen lajiteoriansa puolestaan voidaan perustaa *decorum*-käsitteelle<sup>1</sup>, jonka mukaan jäljittelyn kohde ja itse jäljittely vastaavat toisiaan eli ovat yhdenmukaisia. Ajattelutapa säilyi lajiteorian ytimenä koko antiikin ajan.

Koska jäljiteltäessä esitetään toimivia ihmisiä, ja nämä ovat välttämättä joko jaloja tai alhaisia [...] täytyy kuvattujen olla joko parempia, huonompia tai samanlaisia kuin me. [...]

On selvää, että nämä eroavuudet koskevat myös edellä mainitsemiani jäljittelyn lajeja; tuloksista tulee erilaisia, jos sanotulla tavalla jäljitellään erilaisia kohteita. (Aristoteles 2000: 13.)

Aristoteleella kirjallisuuden jakavat lajeihinsa jäljittelyn laji (teoksessa käytetty runomitta tai kerronnan suorasanaisuus), kohde (eri ihmistyyppit) ja tapa (kerronnan rakenne). Hätkähdyttävää on, kuinka läheisesti näiden kolmen tekijän avulla puumaiseksi haarautuva genremalli muistuttaa monia myöhäisempiä – esimerkiksi Tzvetan Todorovia luulisi tyydyttäneen Aristoteleen piirteistön looginen yhdenmukaisuus ja käsitteellinen siisteys. Tässä mielessä on ymmärrettävissä, miten Robert J. Connors (1986: 26) voi väittää kaikkien myöhempien lajiteorioiden olevan Aristoteleen perillisiä.

Myöhemmän keskiajan, renessansin ja klassistisen ajan lajiteoriaan Aristotelesta huomattavasti suurempi merkitys on kuitenkin ollut Horatiuksen *Ars poeticalia* (n. 18 eaa.), missä *decorum* ilmenee jo selvästi lajien ja **tyyli-**lien sidoksisuutena:

Koomista aihetta ei sovi esittää traagisin säkein; samoin Thyesteen ateria menettää tehonsa, jos siitä kerrotaan arkisesti miltei komedian kielellä. Kukin tyyllilaji säilyttäköön oman paikkansa. (Horatius Flaccus 1992: 31.)

Tämän lajiteorian mukaan komedialla, tragedialla ja kullakin muulla runouden lajilla ja alalajilla on oma luontainen ”tyylinsä”, joka sen tulee säilyttää. Tyylin ja lajin erottaminen on tuottanut ongelmia paljon myöhemminkin, onhan mahdollista ajatella eri genret erotettavan toisistaan niille ominaisen tyylin perusteella (Enkvist 1985: 18–19; vrt. myös Dubrow 1982: 57; Enkvist 1973: 20–21). Luonnollisempana pidän kuitenkin rinnastaa kirjallisuudenlaji sellaisiin kielitieteen käsitteisiin kuin rekisteri, murre ja sosiolekti – ennen kaikkea ensin mainittuun, joka viittaa kielen *tilanteiseen* vaihteluun. *Tyyli* niin kielessä kuin kirjallisuudessakin voitaisiin näin säästää esimerkiksi yksittäi-

<sup>1</sup>Jos ollaan tarkkoja, *decorum* on Aristoteleen sanan latinalainen käännös (Enkvist 1985: 16).\*

\*Ja jos ollaan vielä tarkempia, *decorum*in käsite ulottuu aina Platoniin saakka mutta termiytyy ilmeisesti vasta latinassa. Kreikassa sitä vastaavat lähimmin sanat *καίρος* ja *πρόπον*.

sen tekstin idiolektaalisten eli yksilöllisten ominaisuuksien kuvaamiseen.\*

1800- ja 1900-lukujen vaihteen lajikielteisyys on parasta liittää paitsi nimenomaisesti uskriitiikin ajatukseen sanataideteoksen autonomisuudesta, myös yleisemmin romantiikan perua olevaan taiteen ainutkertaisuuden ja alkuperäisyyden (originaaliuden) ihanteeseen. Etenkin taide- tai korkeakirjallisuus on vielä myöhemminkin usein haluttu pitää genren kaltaisen vaikutussuhteiden ja intertekstuaalisuuden verkon ulkopuolella. Vaikka kiivaimmasta genrekielteisyydestä loppujen lopuksi toivuttiin kohtuullisen nopeasti (Dubrow 1982: 86; Connors 1986: 39), yhä edelleen jopa lajiteoreetikoilla itsellään näkee puolihuolimattomia pelastuslauseita, joilla yritetään säästää korkeakirjallisuuden mestariteokset rahvaanomaisen selkeiden lajiluokittelujen ulkopuolelle (ks. esim. Schaeffer 1989: 178). Genret jätetään ikään kuin kuvaamaan sitä harmaata massaa, josta suuret taideteokset nousevat.

Lajiteorian ehkä suurimpia ongelmia on ollut sen **essentialistisuus** eli yrkitys löytää ehjiä, siististi ja rationaalisesti tekstin ominaisuuksin määriteltäviä genrejä, joiden muodostamiin lokeroihin sanataideteokset kauniisti mahtuisivat. Essentialismin moite ei koske vielä klassistisen kauden normatiivisia lajiteorioita, olihan normatiivisessa kehyksessä genreen sopimaton teos aina teoriaa vahingoittamatta mahdollista pudottaa tarkastelun ulkopuolelle, mutta romantiikanjälkeiset lajiteoriat ovat turhaan yrittäneet löytää esittämilleen genreille päteviä määritelmiä. Yleensä on sivuutettu huomiotta esimerkiksi se, että teos aina muokkaa genreään. Vaikka geneeristen luokitusten käytännön vaikutusta ei voi kieltää, esitetyt genret ovat olleet joko liian tiukasti tai liian väljästi määriteltäviä eivätkä ole vastanneet kirjallisuusinstituution (lukija- ja kirjoittajakunnan) intuitioita lajien sisällöistä ja rajoista; etenkin tämä pätee 1900-luvun lopun kirjallisessa tilanteessa. Toisaalta essentialismin välttävään piirreperohjain lajiteoria painii ongelmien kanssa<sup>2</sup>. Sekä ei-strukturalisti” Northrop Frye (1957) että ”strukturalisti” Tzvetan Todorov (1970) hajottavat genren kimpuksi piirteitä, joiden erilaisista yhdistelmistä syntyy genrejä. Ajatus on tutkimuksen kannalta mainio, mutta tuskin vastaa historiallisesti todennettuja genrejä. Todorovin (mts. 13–14) eronteko historiallisiin ja teoreettisiin genreihin ei mielestäni auta ratkaisemaan ongelmaa, päinvastoin Todorovin vaatimus loogisesti koherentista ja samalle rakennetasolle mahtuvasta piirteistöstä vie tutkimusta yhä kauemmas historiallisesti todella vaikuttaneista genreistä, joista tuskin ai-noakaan on rakentunut johdonmukaisesti piirrekimppuja koostaen. Lukija- ja kirjoittajakunnan kannalta genre on joukko teoksia, jotka jollakin tarkemmin määräämättömällä tavalla kuuluvat yhteen ja auttavat tulkitsemaan toi-

<sup>2</sup>Itse asiassa genren hajottaminen konstituoi viin piirteisiin (Todorov 1970) tai ”funktioihin” (Fowler 1989) vain kiertää ongelman, ei selitä sitä (ainakaan jos ongelmana pidetään juuri lukijan lajeja).

\*Kielitieteen puolella itse asiassa tyyli ja (teksti-) laji ovat käsitteinä joskus sattuneet vielä lähemmäs toisiaan. Allan Bellin (esim. 2001) *audience design* -näkemysessä tyyli on jotakin, joka suunnitellaan määräyleisölle. Tämä vastaa monia näkemyksiä lajista.

siaan. ”Kirjalliset lajit ovat konventioita tai poeettisia koodeja, jotka välittävät kielen [tai ehkä paremmin kirjallisuuden koodin] ja kunkin yksittäisen teoksen välillä ja muodostavat viitekehyksen (*point of reference*) näiden teosten rakentamista ja havaitsemista varten.” (Stankiewicz 1984: 168.) (Essentialismin kritiikistä ks. Schaeffer 1989: 170–171, 181–182; Bennett 1990: 95–96.)

Romantiikanjälkeiset lajiteoriat olivat Schaefferin (1989: 171) termiä käyttäen evolutionistis-organistisia, eli yksittäiset teokset vertautuivat kasvi- tai eläinyksilöihin ja genret niiden lajeihin. Lajien historiallisuus nähtiin samantapaisena kuin eliökunnan evoluutio. Vertauksen ongelmallisuutta on usein pohdittu (esim. Schaeffer 1989: 173–174; Dubrow 1982: 7), ja Schaeffer päätyy jopa torjumaan lajiteorian evoluutionäkökulman kokonaan. Mielestäni päähuolena ei kuitenkaan ole evoluutioajatus sinänsä, vaan sen väärä tulkinta. Sosiaalisina ilmiöinä genrejen kehitys ei ole yhtä geneettisen täsmällistä kuin eliölajien. Elämänmuotojen evoluution kaltaista kausaalista selkeyttä ei löydy, mutta silti ei liene järkeä kiistää koko geneerisen evoluution olemassaoloa: genret syntyvät toisista genreistä ja vaikuttavat toisiinsa (vrt. Shapiro 1991: 3). Jos lajien evoluutiota alun perinkin olisi verrattu ei niinkään eliökunnan kuin kielten muutokseen, olisi voitu havaita näiden prosessien välillä vallitseva analogia, joka juuri osoittaa kohti genren semioottista tulkintaa. Genret ovat *lukijakunnassa* eivätkä niinkään teoksissa ilmeneviä ilmiöitä.

Uuskritiikin klassikon *Kirjallisuus ja sen tutkimus* (*Theory of literature*, 1942) lajiteoriaa käsittelevässä luvussa Wellek ja Warren toteavat muun muassa, että ”Laji, genre, ei kirjallisuuden alueilla ole pelkkä nimi, sillä se esteettinen ilmaisuperinne, johon teos kuuluu, muovaa aina teosta.” (mts. 285). Tässä on nähtävästi jo syntymässä uuden lajiteorian pääpiirteistä toinen, historiallisuus, oikeassa eli sosiaalisessa kehyksessään. Esimerkiksi Fryen (1957) edustamassa näkemyksessä genret ovat pikemminkin ”moodeja”, analyttisen tutkimuksen kaikesta kirjallisuudesta – aikakaudesta ja kulttuuriympäristöstä riippumatta – löytämiä kirjallisuuspiirteitä. Uudemmassa lajiteoriassa painottuu sen sijaan mielestäni aivan oikein genrejen historiallisuus ja kulttuurisidonnaisuus. ”Draama” sinänsä on pelkkä nimi – elisabetiaaninen englantilainen draama on aivan toista kuin vanha kreikkalainen draama: näiden yhteisistä piirteistä huolimatta tutkimuksen olisi järkevämpää nähdä ne omina lajeinaan. Koska lajien olemassaolon aikana kulttuurisen ympäristön merkitkin olivat erilaisia, eivät kirjallisten lajien tulkitsimet eli interpretantitkaan voineet olla yhtäläisiä.

Genrejen historiallisuus seuraa suoraan lajien sosiaalisuudesta ja semioottisuudesta, ovathan kaikki sosiaaliset ilmiöt luonteensa vuoksi jatkuvan muutoksen alaisia (Shapiro 1991: 4, 8; vrt. myös Määttä 1994: 15, 38). Tästä seuraa myös se, ettei kerran syntynyt genre koskaan toistu samanlaisena. Wellekiä ja Warrenia mukaillen, perinne muovaa aina teosta – ja päinvastoin. Genrellä on historiallinen sijaintinsa kuten kaikilla sosiaalisilla ilmiöillä, eikä paluu varhempisiin vaiheisiin ole mahdollista. Aiempien aikakausien genret

muokkaavat myöhempien odotushorisonttia. Vaikka yksittäiset piirteet varhaisemmista vaiheista ovat tietenkin lainattavissa – voidaanhan pukumuodissakin lainata historiallisten aikakausien asustetyylejä –, genre sinänsä ei voi syntyä uudestaan, koska se edellyttäisi koko tulkintakehyksen historiallista toistumista.

Menneisyyden painolasti on vaivannut lajiteoriaa pitkään. Jos uudempien lajiteoriamallien tarkastelussa lähtee liikkeelle sellaisista perusoppikirjoista kuin Heather Dubrowin *Genre* (1982) ja Alastair Fowlerin *Kinds of literature* (1982), voi helposti saada sellaisen kuvan, että vaikka genrekäsitteen merkityksellisyys onkin tunnustettu, mitään omaa kirjallisuudenmalliaan tai tutkimusmenetelmäänsä lajiteoria ei pysty tarjoamaan. Harhakäsitykseen tulee helposti siksi, ettei kumpikaan teos tarjoa selkeää mallia siitä, miten lajien oletetaan kirjallisuudessa toimivan; aivan liiaksi sivuja sen sijaan kuluu menneiden virheiden ja ylilyöntien oikomiseen ja lajiteorian olemassaolon puolusteluun. Nähdäkseni kuitenkin juuri 1980-luvulla lajiteoriaan avautui uusia ulottuvuuksia (esim. Miller 1984; Schaeffer 1989; Threadgold 1989). Genren sosiaalista olemusta on alettu ymmärtää, ja näin genre liitettiin mielestäni oikeaan teoriakehykseensä<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup>Enkä tarkoita, etteikö vastaavia ajatuksia olisi esitetty jo aikaisemminkin, olihan monilla 1980-luvun lajiteoreetikoilla mielessään Mihail Bahtin (etenkin 1985 ja 1986) heidän esittäessään ”uusia” genretulkintojaan. Piirreperustaisista lajikäsitteistä Bahtinin kronotooppiin eli paikan ja ajan suhteisiin perustuva Bahtin (1985) on ehkä kattavimpia koko lajijärjestelmää ajatellen.

## Luku 4

### Genren semiotiikkaa

Genren luonnetta semioottisena järjestelmänä voi havainnollistaa vertaamalla genren ominaisuuksia muiden semioottisten järjestelmien, ennen kaikkea kielen, ilmiöihin (ajatus ei suinkaan ole uusi; vrt. Jakobson 1960: 351; Dubrow 1982: 13; Fowler 1982: 20–22). Ensinnäkin genre rinnastuu olenmaisella tavalla sanan merkitykseen. Kuten tunnettua, kirjallisuuden kokonaisuudessaan voi nähdä toisen asteen koodijärjestelmänä, koska se rakentuu toisen koodijärjestelmän eli kielen päälle, eli kirjallisuus on **konnotaatiivinen järjestelmä** (Barthes 1964: 89–91), jonka ilmauksen tason yksiköt (merkitsimet, *signifié*), ovat itsessään kokonaisia merkkejä merkitsimiseen ja merkityksineen (*signifiant*) toisen järjestelmän, kielen, tasolla. Samoin Bahtin (1986: 62) näkee kirjallisuuden genret (ja itse asiassa paljon muuta viestintään kuuluvaa) sekundaarisina eli muodostuvina kielen primaarisista viestinnällisistä genreistä. Kirjalliset muodot ovat ikään kuin matemaattisia funktioita, jotka arvoinaan (merkityksinään) palauttavat kielellisiä muotoja, ja nämä vuorostaan kielellisiä merkityksiä. Vastaavasti geneeriset muodot molempia edellisiä ylempinä palauttavat *kirjallisia* muotoja. Tätä ei pidä tulkita niin, että kirjallisten muotojen merkitys palautuisi eli redusoituisi kielellisiin muotoihin (kuten venäläiset formalistit ja jotkut strukturalistit ajattelivat), vaan pikemminkin sen keskeisen, lähes triviaalin tosiasian sijoittamisena oikeisiin kehyksiinsä, että **kirjallisuus ilmaisee merkityksensä kielellisesti**.

Väljästi ilmaisten genret ovat siis kolmannen asteen koodijärjestelmiä, koska kuten kirjallisuuden koodi rakentuu kielen päälle, geneeriset koodit rakentuvat kirjallisten koodien päälle. Tarkkaan ottaen puhe genreistä kolmannen asteen koodeina on kuitenkin vain vertauskuvallista, sillä genret ovat pikemmin toisen asteen eli kirjallisten koodien kiteytyymiä kuin oma kooditasonsa. Ne kiteyttävät kirjallisuuden muotoja sosiaalisesti vakiintuneiksi vaikka jatkuvasti luonteeltaan dynaamisiksi ja siksi muuttuvaisiksi tulkintakehyksiksi (vrt. Määtän 1994: 53 ”reproduktiivisen perheen” käsitettä). Genren ei tarvitse olla tekstuaalisesti yhtenäinen. Itse asiassa vain harva (ainakaan nykyinen – vrt. Bennett 1990: 104, joka viittaa Bahtinin kantaan) kirjallinen laji on niin yhtenäinen, että se voitaisiin tekstuaalisesti määritellä.

Genren olemassaoleminen syyksi riittää, että se käsitteenä on viestintäkel-poinen. Kuten sanojen merkityksiä, genreen kuuluvia teoksiakin pitää yh-dessä vain väljä perheyhtäläisyys.

Genren ymmärtäminen merkityksentämis- eli signifikaatiojärjestelmänä edellyttää itse asiassa vain sen tosiasian huomaamista, että genret edusta-vat konventionaalistuneita, tuottajien ja lukijoiden välisiin ”sopimuksiin” (Ri-dell 1993: 4, 1994: 147; Bennett 1990: 81) perustuvia mahdollisuuksia tulki-ta yksittäisiä tekstejä. Econ (1976: 4) mukaan ”merkityksentämisjärjestelmä (ja siten koodi) on olemassa silloin, kun on olemassa konventionaalistunut mahdollisuus merkkifunktioiden tuottamiseen”. Tämän ehdon kirjalliset la-jit täyttävät. Genret ovat vakiintuneita, sovinnaisia tapoja tulkita teosten yk-sittäiset elementit tai kokonaiset yksittäiset teokset merkkeinä, jotka edus-tavat toisia, poissaolevia merkkejä (vrt. mts. 8). Genre tuottaa teoksen mer-keille tulkitsimia (interpretantteja) eli toisia merkkejä, jotka viittaavat johon-kin kulttuurisesti vallitsevaan semioosiketjuun<sup>1</sup>. Toisaalta verrattuna kirjal-lisuuden koko koodijärjestelmään (tai molemmat tuottaneeseen luonnolli-seen kieleen) genrekoodi on varsin rajallinen, ja tästä syystä genrejä on ehkä luonnollisempaa tarkastella kirjallisten koodien kiteytyminä väljiksi luokiksi kuin omana itsenäisenä kooditasonaan.

Koska sekä kielen sanat että kirjalliset lajit (samaten kuin kokonaiset kie-let ja koodit) ovat semioottisia olioita, määritelmänomaisesti on mahdolis-ta väittää, että genre *G* kypsässä vaiheessaan on olemassa ennen kaikkea siinä mielessä, että on olemassa sana *S*, genren nimi, jonka ekstensio<sup>2</sup> on genren *G* muodostavien teosten avoin joukko. Aivan samoinhan käsitteen ’kissa’ olemassaolo kiteytyy sanaan kissa muttei ole sidoksissa siihen. Genre kuitenkin syntyy jo ennen kuin sen olemassaolo kiteytyy nimeksi, joten on syytä muistaa Tzvetan Todorovin (1974: 957) varoitus lajin ja sen nimen se-koittamisesta: genre ei ole sama kuin nimensä pelkästään senkään takia, että laji voi olla olemassa nimettä. Tämä on tilanne väistämättä lajin lapsuusai-kana. Nimensä ja täyden identiteettinsä genre saavuttaa yleensä vasta hy-vän aikaa syntynsä jälkeen – esimerkiksi tieteiskirjallisuus saavutti nimensä (*scientifiction* >) *science fiction* vasta 1900-luvun puolella, vaikka genren si-nänsä voi sanoa lopullisesti hahmottuneen jo edellisen vuosisadan lopulla. Nimen saavuttaminen edellyttää pitkälle muista lajeista irtautunutta itsetie-toista identiteettiä, jolla on jo genren sosiaalisen olemassaolon tuntomerkit, oma lukija- ja kirjoittajakunta, mahdollisesti oma julkaisukanavansakin. Päi-vänselvää lienee, ettei nimen olemassaolo puolestaan ole tae genrestatuk-

<sup>1</sup>Käytän tässä luvussa semiotiikan keskeisestä *semiosis*-termistä suomalaistamaani muo-toa *semioosi*.\*

<sup>2</sup>Auli Hakulisen ja Jussi Ojasen *Kielitieteen ja fonetiikan termistöä* -teoksen mukaan (1976: 45) ekstensio on ”niiden olioiden luokka, joihin jokin nimitys viittaa”. Mainittu teos on jo hieman vanhentunut, mutta myös ainoa suomenkielinen kielitieteen terminologian haku-teos.

\*Nykyään tämä sanamuoto on jo täysin vakiintunut.



sesta, eiväthän kaikki nimet (sanat) edes ole kirjallisten lajien nimiä. Yhteistä sanoille ja genreille on nimenomaisesti se, että molemmat ovat semioottisia kenttiä: kummankin olemassaoloa hallitsevat samankaltaiset semioottiset pelisäännöt.

Jo uuskritiikin aikana Wellek ja Warren (1942: 285) määrittelivät genren instituutioksi, mikä merkitsi varsin suuren askelen ottamista lajien sosiaalisen luonteen ymmärtämisen suuntaan. Vaikka tälläkin analogialla on heikkoutensa (Fowler 1982: 18), se kuvanee kirjallisten lajien olemassaolon tapaa pätevämmiin kuin useimmin käytetty rinnastus biologisiin lajeihin (esim. Schaeffer 1989: 171, 173). Instituutio on kuten genrekin ontologialtaan sosiaalinen, täsmällisemmin sanottuna semioottinen ilmiö (vrt. Eco 1976: 27, joka käsittelee koko kulttuurin tutkimista semioottisesta näkökulmasta), ja kuten instituutiolla, genrellä on historiallinen sijaintinsa ajassa ja paikassa. Instituutioon kuten greenenkin kuuluvat oleellisesti sen jäsenet eli instituutionaalisen viestinnän osanottajat. Useimmat instituutiot ovat kuitenkin genreä huomattavasti jäykempiä ja kiinteämpiä, sillä ne ovat ensi sijassa muita kuin viestinnän ilmiöitä, vaikka vaikuttavatkin instituution jäsenten viestintään sekä instituutionsisäisesti että -ulkoisesti<sup>3</sup>; kirjalliset lajit sen sijaan sijaitsevat nimenomaan viestinnän todellisuudessa ja muodostavat viestinnänulkoisia sosiaalisia rakenteita vain toissijaisesti.

Genren instituutiomaisen luonteen ei pidä antaa peittää näkyvistä sitä tosiasiaa, että kyse perimmältään on merkityksenannosta, toisin sanoen siitä, että tietyt tekstipiirteet ovat sosiaalisesti koodautuneet eli viestittävät merkityksiä, jotka leviävät ohi tekstipiirteiden ja muodostavat ensisijaisesti lukemisen ja toissijaisesti myös kirjoittamisen käytäntöjä (vrt. Bennett 1990: 81). Genren käytäntö- tai käytänneluonne ei ole ristiriidassa ilmiön semioottisuuden kanssa. Seija Ridell, jonka lajiteoreettinen kanta sisältää samanlaisen sosiaalisuuden ajatuksen kuin tämäkin esitys, eksyykin mielestäni hieman juuri tässä suhteessa seuraavassa lainauksessa:

Esitetyltä pohjalta genre ei ole vain merkityksenannon (femenologinen) horisontti vaan materiaaliin kulttuurikäytäntöihin ankkuroituva institutionalisoitunut prosessi, joka säätelee ja organisoii diskurssien rakentumista ja tulkintaa. (Ridell 1993: 9.)

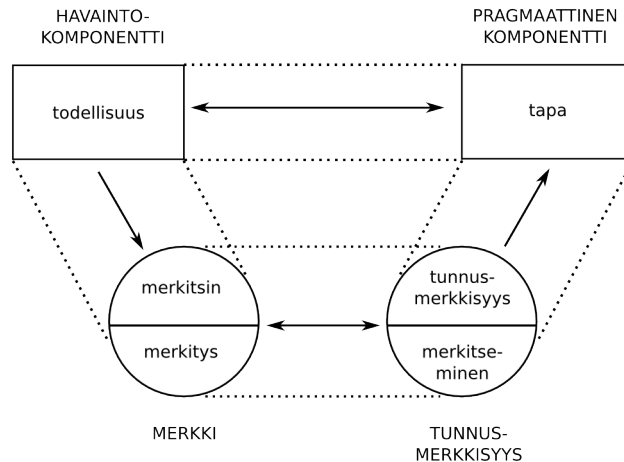
Vaikka Ridellin ajatus sinänsä tässä lieneekin oikea (ja sana ”vain” pelastaa-kin ajatuksen), vaarana on, että kun genrejen viestinnällinen aktualisuus on tunnustettu, päädytäänkin näkemään *kielelliset merkitykset* jälleen jollakin epämääräisellä tavalla kiinteinä, yhteisön ja sen ”materiaalisten kulttuurikäytäntöjen” ulkopuolisina ja pysyvinä. Merkitykset ovat kuitenkin nekin

<sup>3</sup>Vrt. Neale (1980: 6), joka (hieman yksinkertaistaen) näkee elokuvan genret sosiaalisen elokuvainstituution konventionaalistuneina ”odotushorisontteina”.

funktioita kielen ja todellisuuden elementtien välillä ja ratkeavat lopullisesti vasta viestintätilanteessa. Sanojen merkitykset ovat samalla tavoin mutta lujemmin kiteytyneitä konventionaalisia sopimuksia kuin genretkin ja aivan yhtä sidoksissa ne tuottaneeseen yhteisöön, sillä ne perustuvat havaintoon ja kokemukseen. Jos merkityksentämisen (merkityksenannon) käsitteeseen tuodaan mukaan (peirceläinen / wittgensteinilainen / bahtinilainen; esim. Anttila 1991: 15–17; Wittgenstein 1999: § 43; Bahtin 1986: 78–79 ja siitä Reunanen 1993: 24–25) aktuaalinen komponentti, genren toiminta voidaan nähdä erityistapauksena semioottisten ilmiöiden perheestä, jota edustavat myös luonnolliset kielet. Tämä ei tarkoita lajiteorian tieteenfilosofista redusoimista semiotiikkaan, kuten jotkut ovat pelänneet, vaan geneeristen ilmiöiden semioottisen luonteen tunnustamista.

Semioottiseen näkökulmaan liittyy myös historiallisuus, synkronisen merkityksen historiallisuuden tunnustaminen. Michael Shapiron (1991) tarkoituksena on tuoda peirceläinen teleologisuuden ajatus sekä kielen muutoksen eli diakronian tutkimukseen että (ja ennen kaikkea) sen synkronian tutkimukseen. Hänen mukaansa Saussure teki virheen erottaessaan synkronian ja diakronian jyrkästi toisistaan – Saussuren mukaanhan kieltä järjestelmänä ei edes voi tutkia kuin synkronisesti (mts. 8). Shapiro lähtee siitä, että kieli semioottisena järjestelmänä on aina väistämättä muutoksen alainen. Pysyvä ja staattinen voi olla ainoastaan sulkeinen järjestelmä kuten jokin matemaattinen tai looginen formalismi (mts. 4). Kielen luovuus tuhoaa sen muodon ja merkityksen yksi-yksisyyttä eli **isomorfismia** (yhtä muotoa vastaa yksi merkitys, yhtä merkitystä yksi muoto). Kielen käyttö taas vie sitä isomorfismin suuntaan (ajatus on lainattu Raimo Anttilalta). Aivan vastaavaa on havaittavissa lajijärjestelmissä. Lukijan ja kirjoittajan luovuus pyrkii jatkuvasti muuttamaan ja kirjoittamaan uudelleen geneeristä karttaa, mikä kirjoittajan kannalta merkitsee pyrkimystä genren uudentamiseen ja lavenamiseen, lukijan kannalta taas pyrkimystä tietyn tulkintamallin ekspansiiviseen (tai väärintulkintoille alttiisti mutta mielestäni kuvaavasti ”imperialistiseen”) käyttöön. Tulkinnallinen ja kriittinen käyttö taas eheyttää genreä.

Anttilan ajatusten taustalla on käsitys aistihavainnon, ihmiskokemuksen ja -muistin ja siten inhimillisen tietoisuuden isomorfisuudesta, samanmuotoisuudesta. Peircen mukaan kaikki inhimilliset merkitykset ovat aistikokemuksista johdettuja ja kaikki aistitodellisuuden luokitteluperusteet sensorisia (Anttila 1980: 266, 1991: 5). Siten aikilla käsitteillä on lähteensä aistihavainnossa, josta ne on abstrahoitu. Käsitteet muodostetaan niiden viestintäkelpoisuuden perusteella eli wittgensteinilaisittain sanojen merkitys on niiden käytössä. Tarkastellaan kuvaa 4.1, joka on Anttilan esittämä hermeneuttisen spiraalin (kehän) semioottinen uudelleentulkinta. Kuvan spiraali on itse asiassa nouseva, vaikei kaksiulotteinen esitys sitä näytäkään. Kielellinen semioosi saa edetessään jatkuvasti merkitysainesta sekä havainnon kautta todellisuudesta (perseptuaalinen eli havainnon komponentti) että jo käsiteltyä todellisuutta kielestä itsestään (evaluatiivinen eli arvioiva kompo-



Kuva 4.1: Semioosi eli hermeneuttisen spiraalin semioottinen uudelleentul-  
kinta (Anttila 1991: 11; kuva on peräisin Michael Shapiroilta.)

nentti); kirjallisuuden tapauksessa ”todellisuus” tietysti viittaa lähinnä kiel-  
len, ei suoraan kielentakaiseen todellisuuteen, koska kirjallisuus jo rakentuu  
kielen koodille.

Genre abstrahoituu kaikkien lukijakunnan teosten joukosta joitakin sen  
jäseniä luonnehtivaksi piirteeksi samalla tavoin kuin sanan merkitys abstra-  
hoituu ympäröivästä aistimaailmasta, induktion kautta. ”Sanat [tai sovel-  
taen, genret] ovat oikoteitä (*short-hand means*) viitattaessa piirteiden kimp-  
puihin. Suoria kokemuksia abstrakteista yleisistä ideoista ei ole.” (Anttila  
1980: 271.) Genreä sinänsä ei ole olemassa aistien välittämässä todellisuus-  
dessa, mutta se indusoidaan yksittäisistä teoksista. Mitä tahansa induktioita  
kaikista teoreettisista mahdollisuuksista ei kuitenkaan tehdä: uuden käsit-  
teen on sovellettava viestinnälliseen käyttöön ja sillä on oltava sosiaalis-  
ta tarvetta. Kuten Anttila huomauttaa (mp.), ’talojen’ luokka jokapäiväisessä  
kokemuksessa on varsin heikko mutta toimii täysin viestinnässä. Niin kau-  
an kuin kielenpuhujat voivat käyttää tiettyä muotoa /talo/ ja sen merkitystä  
’talo’ viestinnässä onnistuneesti, on yhdentekevää kykeneekö kukaan mää-  
rittelemään sanaa – talon olemusta sen paremmin kuin sen erottavia piir-  
teitäkään –, ja joka tapauksessa tällainen ostensiivinen määritelmä ei olisi  
sanan merkitys vaan metakielellisen analyysin tulos, joukko toisia sanoja,  
jotka auttavat selittämään sanan jos jo tiedetään, miten ja missä sanaa käy-  
tetään (vrt. Wittgenstein 1999: § 30).

Tunnetusti onkin vaikeaa ellei mahdotonta esittää sellaista ’talon’ mää-  
ritelmää, joka käsittäisi kaikki talot ja vain ne. Samoin geneeriset käsitteet  
ovat määritelmänä heikkoja mutta toimivat erinomaisesti kirjallisessa vies-  
tinnässä sekä kirjallisuuden lukijoiden ja tuottajien että akateemisen tutki-  
muksen kannalta. Genrellä viitataan sellaiseen diskurssin muotoon tai teos-

ten luokkaan, jolla on sosiaalinen ulottuvuutensa ja yhteisöllistä merkitystä (vrt. Miller 1984: 163, 1. ”implikaatio”). Merkitseminen, signifikaatio, taas on kulttuurisidonnaista, mikä sitoo genret ne tuottaneeseen yhteisöön.

Genren syntyvaihe on yksi semioosin muoto: yksi teos (merkki) nousee toisen teoksen tulkitsimeksi eli interpretantiksi. Semioosin jatkuessa tulkinnan ketju pitenee, ja kustakin teoksesta avautuu kokonainen tulkitsimien sarja (vrt. Määttä 1994: 15–16). Genren vakiintuessa voidaan jo huomata, ettei geneerisenä tulkitsimena ole niinkään mikään yksittäinen toinen teos tai edes yksittäisten teosten sarja, vaan itse tulkitsin ketju, yksittäisistä teoksista indusoitu perheyhtäläisyyden koossa pitämä semioottinen olio. Koska se on perheyhtäläinen abstraktio, sitä on täsmällisesti mahdotonta luonnehtia tai määritellä, koska perheyhtäläisellä joukolla ei tarvitse olla yhtään ainutta kaikille yhteistä piirrettä. Juuri tästä syystä esimerkiksi toistuvat yritykset jonkin genren – esimerkiksi tieteiskirjallisuuden – määrittelemiseksi epäonnistuvat (vrt. Schaeffer 1989: 175–176; Bennett 1990: 96): määritelmä on joko liian laaja ja kattaa sellaisenkin kirjallisuuden, jota normaalisti ei tulla pitäneeksi kyseiseen genreen kuuluvana, tai liian tiukka, jolloin osa genreen useimpien lukijoiden (myös tutkija-lukijoiden) mielestä kuuluvaa kirjallisuutta putoaa määritelmän ulkopuolelle. Genrellä ei ole määritelmää eikä yhteisten piirteiden, ei edes erottavien tai rajaavien piirteiden, joukkoa. Genreä koossapitävää voimaa ei löydy teksteistä vaan lukijoista. Niin kauan kuin genre selittää jotakin, viittaa johonkin kulttuurisesti merkitsevään semioosiketjuun, se on olemassa ja vaikuttaa lukijoihin. Tulkintavoiman kadottua ei yhteinen tekstuaalisten piirteiden joukkokaan kykene pitämään genreä koossa.

**Geneerisiä kaikista kirjallisuudessa ilmenevistä tyypeistä ja ilmiöistä ovat sosiaalisesti selitysoimaiset eli ne, jotka ovat kiteytyneet sosiaalisesti merkitseviksi.** Kuten luvun alussa totesin, geneeriset elementit voidaan nähdä funktioina, joiden arvot ovat kirjallisia funktioita, jotka vuorostaan palauttavat kielellisiä arvoja. Tästä syystä puhuttaessa jonkin kirjallisen elementin, esimerkiksi tietyn aiheelman tai tietynlaisen henkilövalikoin, geneerisestä merkittävydestä ei tarkoiteta sitä, että genrellä olisi jokin vakioinen ulkoinen merkityksensä. Vaikka on geneerisesti merkittävää, että suuri osa fantasiaa sisältää pohdintaa ihmisen ja ympäröivän luonnon suhteesta, tämä ei vielä tarkoita sitä, että genre kokonaisuudessaan tukisi jotakin tiettyä ideologista asemaa (”vihreää” poliittista ideologiaa esimerkiksi), koska vasta *kirjallisten*, siis ei geneeristen, elementtien merkitys voidaan palauttaa ideologiseen kehykseen, ja kirjallinen laji voikin palvella kahdessa eri teoksessa tyystin eriäviä ideologisia päämääriä. Genre kuitenkin hyvin suurelta osin valitsee, mitä kysymyksiä teos nostaa esiin, tai täsmällisemmin, mihin teoksen piirteistä tiettyä geneeristä tulkintakehystä käyttävä lukija kiinnittää huomionsa. Sama teos on mahdollista lukea (oikein tai väärin) erilaisia genrejä tulkintakehyksinä käyttäen, mutta koska genre on väline tulkitsimien tuottamiseksi, genren valinta vaikuttaa siihen, miten teos

tulkitaan.

Todennäköisesti genret syntyvät aina toisista genreistä. Muutoksen aiheuttaja voi sijaita sinänsä kirjallisuusinstituution ulkopuolella – esimerkiksi olla jokin yhteiskunnallisissa oloissa tapahtunut muutos, jonka vaikutus säteilee yhteisön kirjallisuuteen –, mutta genret eivät synny tyhjästä, vaan jo olemassaolevien tai aikaisemmin olemassa olleiden genrejen aineksesta. Tässäkin lajien muutos voidaan rinnastaa paljon tutkitumpaan semioottiin ilmioon eli kielen muutokseen. Uusia kieliäkään ei synny tyhjästä, vaan olemassaolevista kielistä; itse asiassa uuden kielen voi sanoa syntyvän vain kahdella eri tapaa, joko niin, että historiallisen ”kulumisen” seurauksena yksi kieli muuttuu toiseksi, tai niin, että kaksi tai useampia kieliä törmää toisiinsa. Etenkin edellisessä tapauksessa on mahdotonta sanoa, missä nimenomaisessa pisteessä murros tapahtuu – esimerkiksi siinä historiallisessa jatkumossa, joka johtaa latinasta nykyitalian kieleen, ei voida osoittaa pistettä, jossa latina kuolee ja italia syntyy –, koska muutokset etenevät yhteisössä aaltomaisesti. Yhteisöt eivät ole tasalaatuisia, homorgaanisia, vaan monin tavoin kerrostuneita, eikä muutos ole yhtäkkinen. Esimerkiksi äänne- ja muoto muutokset etenevät kieliyhteisössä sana sanalta, muoto muodolta, sosiaaliluokka sosiaaliluokalta, ikäpolvi ikäpolvelta ja puhuja puhujalta. Edes kenenkään yksittäisen puhujan puheesta ei voi osoittaa taitekohtaa. Kuten Labov osoitti sosiolingvistiikassa jo 1960-luvulla, yleensä muutoksenalaisen kielellisen muodon sekä vanha että uusi asu esiintyvät eri puhujien puheissa eri suhteissa. Genrejä luonnehtivat luonteenomaisuudet – jotka voivat olla olemukseltaan mitä tahansa, elementtejä, juonirakenteita, teemoja tms. –, ovat vastaavanlaisessa suhteessa genreensä. Ei ole eikä voikaan olla olemassa mittaria, jolla saataisiin selville, milloin riittävä määrä luonteenomaisuuksista on muuttunut, jotta voitaisiin katsoa genren muuttuneen toiseksi. Murrosvaiheiden olemassaolo voidaan olettaa kahden havaitun ja selvästi toisistaan poikkeavan historiallisen lajin välille, mutta täsmällisen murroskohdan sijoittaminen on mahdotonta. Genren syntyä voikin verrata saaren ranta- viivaan: tarkkailijan on tosin mahdollista sanoa, mikä osa ehdottomasti on osa saarta (vedenpäällinen osa), mutta on mahdotonta osoittaa, mistä saari ”alkaa”, toisin sanoen missä kohtaa merenpohjaa saaren rannaksi nouseva rinne saa alkunsa.

1800-luvun lopun historiallisessa kielitieteessä oli kaksi eri mallia kielellisen muutoksen kuvaamiseksi, puumalli ja aaltomalli. Tuolloin ne katsottiin kilpaileviksi näkemyksiksi, mutta nykyään niiden pikemminkin arvellaan edustavan eri puolia kielellisen muutoksen todellisuudesta. Kielitieteen ulkopuolella lienee tutumpi puumalli, jonka oksat kuvaavat yhden emokielen hajoamista useiksi tytärkieliksi. Sekä emäkieli että kaikki sen tyttäret havainnollistuvat kiinteinä pisteinä puun oksistossa – ikään kuin ”kieli”, kukin puun kielistä, olisi yhtenäisen ja täsmällisesti muihin rajautuva. Tämä malli kuvaa muutoksen *ex post factum*, sen jo tapahduttua ja vakiinnutettua asemansa. Aaltomalli, joka kuvaa yksittäisten kielenmuutosten leviämistä kieliyhteisön

läpi, sen sijaan kuvaa paremmin käynnissä olevaa muutosta, koska se ei esitä kieliä yhtenäisinä, vaan juuri sellaisina kuin ne synkronisesti ovat, heterogeenisinä. Koska kaikki muutokset eivät suinkaan jää voimaan, eikä kaikkien muutosten merkitys kielen kokonaisuuden kannalta ole yhtäläinen, muutospuita on mahdotonta piirtää etukäteen – toisin sanoen on mahdotonta tietää, mitkä muutokset johtavat kielen hajoamiseen kahdeksi kieleksi, mitkä taas sen muuttumiseen. Kirjallisten lajien osalta tämä merkitsee sitä, ettei ole mahdollista etukäteen tietää, millaiset muutokset genren luonteenomaisuuksien joukossa (prototyypissä – ks. lukua 7) ovat riittäviä muuntamaan genren toiseksi tai pirstomaan sen useiksi uusiksi genreiksi. Koska genret kuten kieletkin sosiaalisina ilmiöinä ovat luonnostaan, luonteensa vuoksi, aina muutoksen alaisia, on mahdotonta tehdä kattavaa luetteloa jonkin genren olemuksesta edes jollakin tietyllä ajanhetkellä. Genren kuten kielenkin (olipa se yhteisön *langue* tai yksilön *competence*) kuvaus on aina idealisaatio.

Tiivistäen genren olemuksen voi ilmaista vaikkapa niin, että **genre on ontologialtaan semioottinen käsite, jonka toiminta manifestoituu sosiaalisessa todellisuudessa (pseudo)instituutiona**. Genre rinnastuu nimensä (sanan) merkitykseen monissa piirteissään, mutta on kuitenkin olemassa jo ennen nimeään. Käytännössä genreä ja sen muutosta voi tutkia samoin kuin sanan tai sosiaalisen uskomuksen tai tavan merkitystä ja sen muutosta. Tutkimusta vaikeuttaa se, että etenkin varhaisvaiheissaan genren olemassaolo on häilyvä ja myöhemminkin piiloutuu yhteisöllisiin normeihin, joista nousee esiin vain (usein nimensä) käytössä.

## Luku 5

# Genre ja lukija

Viimeisimpiä lajiteoreettisia käsityksiä on luonnehtinut yhä selvempi siirtyminen ”määrittelevien piirteiden” etsimisestä kohti lukijaa. Siinä missä vanhimmat, antiikkiset ja ehkä suuremmassakin määrin klassistiset genrekäsitykset korostivat teoksen ominaisuuksia (usein vielä normatiiviseen sävyyn), uudemmat lajikäsitykset ovat avoimempia eivätkä enää yritäkään löytää jotakin kiinteää piirteiden joukkoa, jolla rajata tiettyyn lajiin kuuluvat teokset ja vain ne. Kuten Alastair Fowler muuten varsin vanhakantaisessa lajiteorian esittelyssään huomauttaa, genrestä on tullut pikemminkin tulokinnan kuin luokittelun apuväline (Fowler 1982: 37). Osaksi kirjallisuuden itsensä, osaksi kirjallisuutta koskevan tiedon luonteen muuttumisen vuoksi usko kiinteiden, sulkeisten genrejen järjestelmään on hävinnyt (vrt. Fowler 1989: 298<sup>1</sup>).

Esittelemäni semioottisen genrekäsityksen mukaan genre on ensi sijassa lukemisen, toissijaisesti myös kirjoittamisen kategoria. Määritelmänomaisesti voisi sanoa kirjallisuudenlajin *G* yhteisöllisen olemassaolon todentuvan, kun sillä on (1) oma lukijakuntansa, joka harrastaa tai muuten lukee *G*-kirjallisuutta tietoisena siitä että tietyt teokset muodostavat jonkinlaisen tiukemman tai väljemmän ryhmän (toisin sanoen lukijat ovat *G*:n olemassaolosta enemmän tai vähemmän tietoisia); (2) oma kirjoittajakuntansa, joka on mahdollisesti täysin omistautunut *G*-tyyppisen kirjallisuuden kirjoittamiselle tai ainakin kirjoittaa huomattavan osan tuotannostaan *G*-mäisesti sekä (3) omat julkaisukanavansa, jotka keskittyvät tai omistautuvat täysin *G*-kirjallisuudelle. Lukijakuntaa koskeva ensimmäinen ehto on perustavin, koska jokainen kirjailija on samalla lukija, joka kirjoittaa vallitsevaa kirjallista kehystä vasten, eikä kirjallisuudenlaji toisaalta voi saada omaa julkaisukanavaansa ennen kuin lukijat (tai kirjoittajat) ovat niin tietoisia lajin olemassaolosta, että sille voi omistaa sellaisen. Mitä tahansa on mahdollista lukea minä tahansa muttei säännöttömästi. Kirjalliset normit, jotka viime kädessä ovat sosiaalisia, säätelevät lukijan kokeilumahdollisuuksia. Lukija ei yleen-

---

<sup>1</sup>Vrt. kuitenkin myös Williams (1988: 200–201), jonka mukaan genret tietyissä edeltävissä länsimaisen yhteiskunnan vaiheissa ovat olleet kiinteitä ja ”avautuneet” nimenomaan yhteiskunnallisten muutosten myötä.

sä tartu mahdollisuuteen lukea teosta tavalla *G* ellei yhteisöllinen lukeminen tavalla tai toisella tue valintaa, mutta mahdollisuus on aina olemassa. Sosiaalisuutensa takia genreihin vaikuttavat tietysti yhteisön ideologiset ja valtasuhteet (Fairclough 1989: 11). Lukijan nimellistä valtaa valita mikä lukutapa tahansa rajoittaa hänen kuulumisensa yhteisöön, jolla on omia yhteisiä konventionaalisia lukutapojaan.

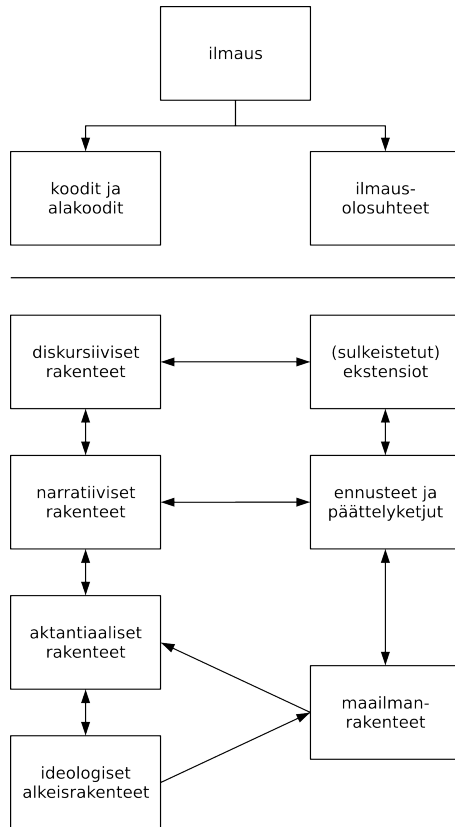
Kuvassa 5.1 on esitetty pääpiirteissään Umberto Econ tekstuaalisten tasojen – tai ”laatikoiden”, mitä termiä Eco suosii välttääkseen taso-sanan asosioitumisen johonkin lukijan konkreettisen lukuprosessin hierarkiaan – malli (ylösalaisin käännettynä). Genret sijoittuvat kaaviossa koodien ja alakoodien laatikkoon ylävasemmalla (Eco 1979: 19). Kirjallisten lajien sijoittaminen kaavion kahtia jakavan viivan yläpuolelle eli luetun tekstin ulkopuolelle<sup>2</sup> koodien ja alakoodien joukkoon osoittaa paitsi genren sosiaalista asemaa yksittäisten teosten tai tekstien ulkopuolella, myös genren ja kielten ja koodien vastaavuutta. Genre on koodijärjestelmä\*. Toisille koodeille (ensisijaisesti kirjallisuuden, toissijaisesti luonnollisen kielen koodille) alisteisena sitä voidaan pitää kuitenkin pikemmin alakoodina kuin varsinaisena omiana koodinaan, mutta lukijan asemaa ajateltaessa ero on merkityksetön: tärkeintä on kielten ja genrejen sijoittuminen samaan laatikkoon. Molemmat ovat olemassa osana lukijan sosiaalista viestintäkompetenssia. Genre ei ole olemassa niinkään ollakseen jotakin, ei edes ollakseen jotakin suhteessa johonkin, vaan tullakseen käytetyksi. Lukijalle on ensisijaisinta tietää, miten genreä käytetään. Kuten Bahtin toteaa, genret ovat suhteellisen vakaita teemaattisia, kompositionaalisia ja stilistisiä ilmaustyyppejä (Bahtin 1986: 64). Käsitän tämän niin, että ilmaustyyppiin (genreen) luonteenomaisesti kuuluvat teemat, kompositiomuodot ja tyylipiirteet eivät määrittele sitä, mutta voivat viitata siihen (sen prototyyppiin, ks. lukua 7). Lukijan tehtäviin kuuluu aktiivinen ulkinta (mts. 68–69), jonka käynnistää tietyn koodin tai tulkintamallin, genren, valinta.

Suoraan koodien ja alakoodien laatikon alapuolella on neljä Econ ”intensiivisiin” sisällyttämää laatikkoa eli järjestyksessä diskursiiviset, narratiiviset ja aktantiaaliset rakenteet sekä ideologiset alkeisrakenteet. Genre voi sisältää (”hallita”) kaikkia näitä, toisin sanoen genrellä voi olla lajityypillisiä rajoituksiaan kuhunkin laatikkoon. Erityisesti narratiiviset ja aktantiaaliset rakenteet tapaavat olla geneerisesti ylikoodattuja, ja myös ideologiset alkeisrakenteet, jotka ymmärrän ”ideologisiksi kysymyksiksi” (erotukseksi ”ideo-

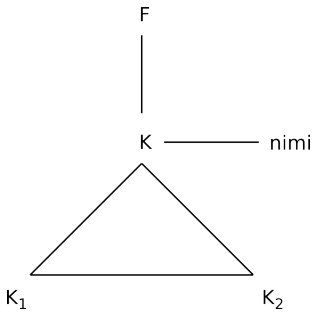
<sup>2</sup>Viivan yläpuolelle tulee myös itse ilmaus, tekstin konkreettinen lineaarinen manifestatio. Tämä ei kuitenkaan ole vielä ”luettu” teksti, vaan teksti sellaisena kuin se on olemassa ilman lukijaa.

\*Tätä väittämää en nykyisellään allekirjoita. Kyse ei ole siitä, että käsitykseni lajin semiootisesta toiminnasta olisi muuttunut, vaan koen ajatuksen merkkitulkinasta *koodeihin* perustuvana tai palautuvana jo hyvin vieraaksi. Saussurelaisen ”merkkijärjestelmän” sijaan peirce-läisessä kehityksessä onkin parempi puhua dynaamisesta semioosista; ks. etenkin Nieminen 2010: 119–123 ja sen soveltamisesta nimenomaisesti lajiteoriaan mts. 164–177.





Kuva 5.1: Econ (1979: 14) tekstuaalisten tasojen malli.



Kuva 5.2: Semioottinen prosessi Econ (1976: 22–24) mukaan.

logisista vastauksista” eli kannanotoiksi ideologista potentiaalia sisältäviin kysymyksiin) tulevat varsin helposti osaksi genren koodia. Genren suppeus koodina merkitsee kuitenkin sitä, että sama merkki (teos) on helposti tul-kittavissa usean eri genrekehyyksen avulla. Genren valinta vaikuttaa siihen, mitkä teoksen piirteet nousevat lukuprosessissa keskeisiksi ja mitkä syrjäy-tyvät.

Genren syntyä voi havainnollistaa tarkastelemalla Econ esimerkkiä yk-sinkertaisesta semioottisesta prosessista kuvan 5.2 ja siihen sisältyvän ”ta-rinan” tapaan. Econ kulttuurin semioottisuudesta esimerkiksi sepittämä ta-rina on seuraavanlainen: (alkukantainen) ihminen tulee sattumalta käyttä-neeksi jotakin kiveä ( $K_1$ ) jossakin tietyssä käyttötarkoituksessa eli funktios-sa  $F$ . Myöhemmin hän huomaa toisen kiven ( $K_2$ ), joka ominaisuuksiltaan voi poiketa ensimmäisestä kivistä, soveltuvan samaan käyttöön. Tällöin mo-lemmista konkreettisista, fyysisistä kivistä tulee edustumia (token) yleisestä mallista  $K$ , joka vuorostaan abstrahoituu tyyppiä, johon  $K_1$  ja  $K_2$  viittaavat. Tyyppi voidaan sittemmin vielä nimetä, mutta tämä ei ole edellytys prosen-sin tulkitsemiseksi semioottisena, sillä semioottisuus syntyy jo siitä, että jot-kin konkreettiset objektit alkavat edustaa jotakin tyyppiä, joka puolestaan vastaa (*stands for*) jotakin käyttöä. (Eco 1976: 22–23.)

Econ esimerkki voidaan laventaa kertomukseksi kirjallisten lajien syn-nystä. Lukija indusoi lukemistaan teoksista jonkin piirteen tai joitakin piir-teitä, jotka liittävät teokset yhteen perheyhtäläisellä tavalla, toisin sanoen niin, ettei millään satunnaisesti valitulla ”samaan luokkaan” kuuluvalla teos-parilla tarvitse olla yhtään yhdistävää piirrettä, kunhan luokan teoksista on rakennettavissa sarja, jossa kahdella vierekkäisellä on yksi tai useampia yh-teisiä piirteitä. Itse luokka hahmottuu abstraktiksi merkiksi, jonka edustu-mia yksittäiset teokset ovat. Tämä on tosin vasta ns. privaattikielen aste, ei sosiaalinen tosiasia. Sosiaalinen luokasta tulee vasta sen toimiessa useam-pien yksilöiden välisessä viestinnässä, ja tällöin piirteet, jotka alkuaan sitoivat luokkaa yhteen, jäävät toissijaisiksi: keskeiseksi nousee abstraktin luo-kan viestinnällinen käyttökelpoisuus, ja genre on syntynyt.

## Luku 6

# Genrerajat ja -hierarkiat

Varhaisimpien lajiteoreettisten näkemysten suuret ylägenret draama, epiikka ja lyriikka tai erilaiset moodit kuten satiirinen tai idyllinen pulpahtelevat lajiteoreettisessa keskustelussa edelleenkin ajoittain esiin, mutta niiden aseman katson kuitenkin muuttuneen. Modernilla ajalla genret ovat enenevässä määrin jäsentyneet teemojensa ja kuvastojensa eivätkä niinkään tekstin ulkoisen muodon perusteella. Esimerkiksi suorasanaisten kirjallisuuden alalla kaksi varhaista ”genreä”, romaani ja novelli ovat vallanneet tilaa muilta muotoryhmiltä niin, ettei muita selkeitä tekstin rakenteellisia muotoja fiktiivisen kirjallisuuden alueelta tahdo enää löytyäkään, ja toisaalta sekä romaani että novelli ovat sisäisesti jakautuneet erilaisiin muototyyppeihin. Alastair Fowlerin (1982: 60–74) käsitys teoksen muodon ja koon keskeisyydestä genren määräytymisessä on siis mielestäni vanhentunut: olisi kyseenalaista ja epämääräistä pakottaa esimerkiksi tieteisromaani ja tieteisnovelli eri ”lajeiksi”, kun kuitenkin molempien lukija- ja kirjoittajakunta sekä julkaisukanavat ovat paljolti samat<sup>1</sup>. Tieteiskirjallisuus genrenä käsittää kaikki ”tieteiskirjallisuutena” luettavat teokset riippumatta niiden ulkoisesta koosta ja hahmosta tai sisäisestä rakenteesta. Novellit, romaanit, runot ja runoelmat voidaan kaikki kirjoittaa tieteiskirjallisuuden genreen. Jopa viestintävälineiden ero on käymässä epäoleellisemmaksi, sillä tieteiskirjallinen genrekehys pysyy lukijan (tai yleisemmin vastaanottajan) kannalta varsin samanlaisena, tuotettiinpa tieteisfiktiota kirjallisuutena, elokuvana, sarjakuvana tai tietokonepelinä. Toistaiseksi viestintävälineet on pidetty erillään, eikä käytäntöä liene aivan heti syytä muuttaakaan. Eri välineet toimivat toisistaan poikkeavin ehdoin, joten muuten yhtenäisen genren prototyyppissä saattaa juuri välineiden välillä tapahtua selvääkin vaihtelua.

Ymmärrettäessä genrekäsitteen semioottinen tausta on helppo nähdä, miksi genrerajoja on niin vaikea löytää ja genrejä vaikea rajata. Kyse on samasta ilmiöstä kuin tehtäessä eroa likeisten sanojen (esimerkiksi sanojen /lapsuus/ ja /nuoruus/) merkitysten välille tai etsittäessä rajaa, jossa yksi

---

<sup>1</sup>Siitäkin huolimatta, että muotojen välillä on edelleenkin yleisesti pieniä eroja. Tieteisnovelli, jotka jotkut pitävät ”alkuperäisimpänä” sf:nä, on pitäytynyt paljon romaanimuotoa tiukemmin pulp-kauden ihanteissa, etenkin ns. *sense of wonder*’issa.

kieli muuttuu toiseksi historiallisesti tai geolingvistiksi: mitään välttämättömien tai edes riittävien kriteerien joukkoa kielenulkoisessa todellisuudessa ei ole. Mitään ei luotettavasti mahdollista eron tekemistä kahden eri sanan merkityksen välille. Mikään sanakirja ei voi täydellisesti ja pätevästi kuvata sanan merkitystä sen paremmin kieltäpuhuvan yksilön (yksilön *competence*) kuin kieliyhteisönkään (yhteisön *langue*) kannalta. Sanan merkitys on sumea ja läpitukenaton, mutta sen olemassaoloa ei kuitenkaan voi kiistää, koska kielellinen viestintä kiistatta toimii. Vastaavasti genre on teosten joukkona sumea. Sillä ei ole ehdottomia rajoja eikä selkeää, pysyvää keskusta. Semioottisiin ilmiöihin luontaisesti kuuluvat vaihtelu ja muuttuminen rikkovat hierarkioita samaa tahtia kuin niitä rakentuu.

Strukturalistisen semantiikan yrittäessä pelkistää sanojen merkitykset semanttisiksi piirrematriiseiksi, joissa kielellinen merkitys halottaisiin kaikkiin ”perustaviin” osiinsa, tuloksena oli useimmiten epämääräinen joukko enemmän tai vähemmän satunnaisesti valittuja piirreluetteloita, jotka kuitenkin eivät pystyneet selittämään etenkin abstraktien sanojen merkityssuhteita järkevällä tavalla. Piirteiden hierarkiat, jotka todellisessa kielenkäytössä lienevät rakennettavissa ja välttämättömiä rakentaa tapaus tapaukselta uudestaan, yritettiin joutaa kiinni kieleen (*langue*), muuttaa staatistiseksi ja oliomaisiksi. Merkitykset ovat kuitenkin ennen kaikkea suhteita (relaatioita) toisaalta eri kielioloiden eli kielen yksikköjen välillä, toisaalta yksikköjen ja todellisuuden välillä, eivät itse oliaita. Koska sanojen merkitys ratkeaa vasta käytössä, on mahdotonta kaikkien mahdollisten käyttöyhteyksien osalta etukäteen määrätä niitä ja vain niitä merkityspiirteitä, jotka ovat sanan kannalta millään tavoin perustavia.

Otetaan esimerkiksi sana /nainen/, jonka piirrematriisiin on ajateltava sisältävän ainakin piirteet [+elollinen, +inhimillinen, +täysikasvuinen, +naispuolinen]. Yhden ongelman pitäisi olla jo luetteloa silmäillessä ilmeinen: sanoja ”perustavammat” merkityspiirteet ovat paitsi itse sanoja (käytännössä joskaan ei teoriassa, jossa piirteet ovat metakielellisiä oliaita), myös tavallisesti abstrakteja yleistyksiä, jotka kielenpuhujan kielitietoisuuden kannalta lienevät pikemmin analyttisen hahmotusprosessin tuloksia kuin osia sanan merkityksestä. Etenkin binaarisista piirteistä koostuvan matriisin koostaminen on myös operaationa (peitetysti<sup>2</sup>) ideologinen. Koska piirteet pyritään avallisesti valitsemaan niin, että plusmerkkinen arvo ilmaisisi jonkin ei-neutraalin lisäominaisuuden, ”ylimääräisen” piirteiden, olemassaoloa, itse piirteiden valinta riippuu näkökulmasta. Kuten esimerkiksi olettaa sopii, sukupuolista piirteeksi valitaan yleensä [ $\pm$ naispuolinen], jolloin lekseemi /mies/ hahmottuu sukupuolen suhteen ikään kuin neutraaliksi, koska sillä ei ole ”ylimääräistä” naispuolisuuden ominaisuutta – mieheys näyttää analyysin tuloksena (ja vasta sitten) perustavammalta. Genrejen osalta tilanne on vieläkin vaikeampi. Sanasemantiikassa piirrevalinnan peitetyn ideologisuuden

<sup>2</sup>Peitetystä, diskurssiin piiloutuneesta ideologiasta ks. Fairclough (1989: 11, 33).

taakkaa voi keventää valitsemalla ei-binaarisia piirteitä (esimerkiksi [sukupuoli=M, N]), mutta lajiteorian piirrematriisit edustavat aina enemmän tai vähemmän tiettyä näkökulmaa genreen. Genrekäsitteen sosiaalisuus merkitsee sen olevan yhtä altis sosiaaliselle arvonnalle kuin muidenkin sosiaalisten ilmiöiden, pukeutumisen, kielenkäytön tai vaikka hiusmuodin. Sosiaalisesti levinnyt piirre kerää itselleen merkityksiä, eikä genrekään voi olla jotakin olematta sitä jostakin syystä.

Mitä taas tulee merkityshierarkioihin, kielenkäyttäjien kannalta merkityksillä on tietty perustaso, joka sinänsä on aivan yhtä konventionaalinen, muuttuvainen ja kulttuurisesti, historiallisesti ja sosiaalisesti määräytyvä kuin sanojen merkityksetkin, mutta joka tietyllä hetkellä määrää, mitkä sanat ovat kourintuntuvimpia, konkreettisimpia. Nykysuomessa ainakin kaupunkilaiselle sana /puu/ saattaa olla perustavampi kuin eri puulajien nimet (/koivu/, /kuusi/ jne.), jotka edustavat hienovaraisempien erojen tekemistä eri ”puiden” välille; sen sijaan maatalouskulttuurissa eläneelle /puu/ on saattanut edustaa abstraktista yleisnimeä ja olla siten astetta kauempana kielen välittömästä todellisuudesta. Piirrematriisi ei kuvaa sitä, miten merkitys representoituu kielen todellisuudessa, vaikka sillä voikin olla käyttönsä sanasemanttisten merkityskenttien analyttisessä hahmottamisessa. Genrehierarkiat puolestaan tavoittavat lajien todelliset suhteet vain yhdestä näkökulmasta kerrallaan.

Väitän siis kirjallista lajia olevan mahdotonta purkaa määritelmämäiseksi luetteloksi piirteitä tai yhteisiä ja erottavia ominaisuuksia, koska sen merkitys on viestinnällinen. Tilanne ei merkittävästi muuttuisi edes vaihdettaessa ehdottomat piirteet tai piirteistöt prahalaisen koulukunnan tapaan ”dominoiviksi” piirteiksi (mitä ainakin Neale 1980: 7, 9 tuntuu yrittävän). Tarkat lajirajat syntyvät kussakin viestintätilanteessa viestintään osallistujien kulloistenkin tarpeiden mukaisesti. Genren piirteistö – aivan samoin kuin luonnollisen kielen sanojen ”piirrematriisi” – on rationaalisen analyysin tulosta, ei genrejen olemassaolon tai sanojen merkityksen takaava esikirjallinen (-kieellinen) käsitekimppu. Sanat eivät ylipäätään palaudu varmoihin etukäteisiin (apriorisiin) esikieellisiin merkityksiin vaan toisiin sanoihin; samoin genret eivät palaudu kirjallisten piirteiden luetteloihin vaan toisiin genreihin. Koska lajit upottuvat toisiinsa ja sulkevat toisiaan sisäänsä tapausittaisesti, lajihierarkia on aina sidoksissa käyttötarkoitukseensa. Näin ollen, ajateltaessa kaikkia kirjallisuuden ”fantastisia” genrejä, tieteiskirjallisuus ja fantasia on mahdollista nähdä joko kumpikin jonkin suuren spekulatiivisen kirjallisuuden ylälajin erillisinä osina tai esimerkiksi tieteiskirjallisuus osana fantasiaa. Kumpikin tulkinta voi olla ”oikein” riippuen hierarkian käyttötarkoituksesta: pysyvää hierarkiaa lajien välillä ei ole. Genrehierarkioiden muodostaminen on sekin semioottinen ja päämäärältään viestinnällinen prosessi, eikä yhtä ehdottoman oikeaa hierarkiaa ei ole olemassa. Toisaalta tämä ei toisaalta tarkoita sitä, etteikö genrehierarkioita olisi mahdollista ja joissakin tapauksissa kannattaisikin rakentaa. Kukin hierarkia on vain tulkittava tie-

tystä näkökulmasta syntyneeksi ja siten näkökulmansa ehdollistamaksi. Si-  
ten esimerkiksi Eric S. Rabkinin (1976: 147) esittämä fantastisten lajien kaa-  
vio poikkeaa varsin ymmärrettävästi vastaavista Todorovin (1970: 44) ja Ro-  
semary Jacksonin (1981: 25) esittämistä, koska tekijöiden näkökulmat poik-  
keavat. Yksikään esitetty hierarkia ei ole ehdottoman oikea, mutta *omassa*  
viestintäkehysessään kukin voi olla oikea ja pätevin.

## Luku 7

# Lajiteoria käytännössä

Genren teoreettisen käsittelyn lopuksi lienee paikallaan katsahtaa siihen, miten lajiteoriaa voi soveltaa käytäntöön. Otan käyttöön pari apukäsitettä, jotka mielestäni ovat tarpeen tutkittaessa sitä, miten lajit käytännössä vaikuttavat luettaessa, kirjoitettaessa ja kirjallisuutta levitettäessä, siis kirjallisuusinstituution kaikilla osa-alueilla.

**Prototyypillä\* viitataan lajinsa luonteenomaisimpaan edustajaan, ei välttämättä konkreettiseen teokseen**, joka toimii lukijan ja vähäisemmässä määrin kirjoittajan lukemista (ja kirjoittamista) ohjaavana mielikuvana siitä, millaisen lajin sisällä liikutaan. Prototyyppi on genren vetovoimapiste. Se on käsitteenä samankaltainen idealisaatio kuin kielitieteen käsitteet *kieli* ja *murre*: sitä ei ole olemassa, mutta eoreettisena konstruktiona sitä voi hyödyntää silloin, kun tutkimuksen päämääränä ei ole niinkään vaihtelun kuvaaminen kuin luonteenomaisuuksien ja tyyppien löytäminen. Asiaa voi havainnollistaa seuraavasti. Lähtötilanteessa tutkija havaitsee tiettyjen teosten muodostavan lukijakunnan (tai kirjoittajien) mielisä yhteenkuuluvan ryhmän. Tästä todistavat esimerkiksi intertekstuaaliset viitteet muissa teksteissä, kirjailijoiden itsensä paljastamat tai tutkijan päättelemät vaikutteet, julkaisukanavien yhtäläisyys tai yksinkertaisesti se, että tietty lukija tai kirjoittaja keskittyy tietyntyyppeihin teoksiin (mikä empiirisesti on todennettavissa esimerkiksi lukijatutkimuksin). Genre ”luetaan sisään” teosten järjestyttömään joukkoon, eli jotakin teosta lukiessaan tutkija tai muu lukija käyttää sen tulkintakehyksenä toisia teoksia, joista kulloinkin sosiaalisesti aktiiviset – toisin sanoen eivät pelkästään lukijan henkilökohtaiset luokitte-  
lut, vaan laajemmin yhteisölliset – ovat genrejä. Mitä tahansa voi kuitenkin lukea minä tahansa: lukijalla on mahdollisuus valita sellaisiakin tulkintakehyksiä, jotka venyttävät teoksen jotakin puolta huomattavasti pidemmälle kuin useimmat lukijat olisivat valmiita tekemään. Genren prototyyppi on lajinsa ”tyypillisin” teos siinä mielessä, että se vastaa yhteisön yleistä kuvaa siitä, millainen on tietyn genren mukainen teos. Prototyyppi toimii vetovoimakeskuksena, semioottisena attraktorina, jota kohti geneeriset merkitykset pyrkivät. Samalla se on luonnollisesti keskipakaisen voiman keskus, kos-

---

\*Termin kritiikistä ks. (uutta) alaviitettä s. 25.

ka genrensä tyypillisenä edustajana se sisältää myös genren kliseet ja stereotyyppit. Genreparodiat kohdistuvat juuri genren prototyyppiin, ja genren sisällä uudistumista vaativat tekijät pyrkivät kauemmas juuri prototyyppiin; tämä puolestaan tekee genren parodioista käyttökelpoisen apuneuvon genreä tutkittaessa (vrt. Dubrow 1982: 25).

Lukijan kannalta prototyypin merkitys on siinä, että lukija kulloistakin teosta varten käyttämänsä genrekehyksen valittuaan tarkistaa lukiessaan jatkuvasti valintansa oikeellisuutta suhteessa juuri prototyyppiin. Genren valintaan johtavat jo teoksenulkoiset piirteet – julkaisukanava (esimerkiksi kustantaja tai kustantajan tietty julkaisusarja), tekijän nimi (jos se on lukijalle tuttu), teoksen nimi (*Voyage to Arcturus* viestittänee useimmille ihmisille tieteiskirjallista kehystä), kansikuva, takakansiteksti ja muut piirteet. Valittu genre ohjaa havaitsemaan tiettyjä piirteitä ja sivuuttamaan toisia. Jos genren prototyyppisesti esiin nostamia tekstuaalisia piirteitä ei jatkossa löydykään tai jos nämä ovat selvästi heikompia kuin jotkin genren vähäpätöisemmiksi tulkitsemat piirteet, lukija joutuu pohtimaan uudelleen genrevalintansa oikeellisuutta, sillä kaikki lukutavat – vaikka ovatkin mahdollisia – eivät ole teoksen kannalta yhtä hyviä ja hedelmällisiä.

Käytännössä prototyyppiä voi jäljittää esimerkiksi lukijatutkimusten avulla. Lukijan laji-prototyyppiä on mahdollista selvittää pyytämällä lukijaa nimeämään esimerkkiteoksia tietyistä lajista tai kuvailemaan tiettyä lajia ja sille tyypillisiä piirteitä. Jälkimmäisessä tapauksessa päästään ainakin teoriassa suoraan käsiksi prototyyppiin, kun ei tarvitse eritellä sitä, mikä mainituksi tullessa teoksessa on prototyypin kannalta relevanttia ja mikä redundanttia, mutta käytännössä lienee helpompaa käsitellä todellisia kirjoja ja kirjailijoita. Tässä mielessä esimerkiksi William Sims Bainbridgen *Dimensions of science fiction* (1986) kohdistuu juuri tieteiskirjallisuuden genre-prototyyppiin. Bainbridge on kysellyt tieteiskirjallisuuden conien (harrastajatapaamisten) osanottajilta mielipiteitä tietyistä teoksista, kirjailijoista jne.; saamiensa tulosten avulla hänen voi sanoa yrittävän hahmotella sitä, millainen on ”tyypillinen” sf-teos.

Prototyypin etsiminen todellisiin lukijoihin puuttumatta on hankalampaa mutta uskoakseni aivan mahdollista. Ensi vaiheessa voi noudattaa laji-tutkimukselle jo perinteistä tapaa etsiä tietyn lajinimikkeen alla julkaistuja teoksista kaikille teoksille yhteisiä tai merkitsevän yleisiä piirteitä, jolloin myös negatiiviset piirteet eli poissaolot kannattaa huomata: perinteisen rikosromaanin genren kannalta on yhtä oleellista se, että siinä tavallisesti esiintyy murha tai muu vakava rikos, kuin se, että siinä ei esiinny Jumalan väliintuloa tai avaruusolentojen hyökkäystä. Piirteitä etsittäessä on tietenkin muistettava, ettei genreteoksella ole *välttämättömiä* piirteitä. Paremmin prototyyppiin päässeekin käsiksi genrehistorian kautta ja yksittäisistä teoksista sen perusteella, millaista tulkintakehystä ne tuntuvat rakentavan, eli Ridellin (1994: 10–11) tavoin tutkien sitä, miten ja millaisiin merkityksenantoihin genre lukijoitaan kutsuu. Prototyyppiä voi luonnehtia erittelemällä ja



etsimällä yhteisiä piirteitä niistä teoksista, jotka ovat lähimpänä sitä – mikä tietysti implikoi, että prototyyppi on selvillä ennen kuin sitä aletaan luonnehtia (induktion ja deduktion suhteesta genretutkimuksessa vrt. Todorov 1970: 3–4).

Prototyypin käytännön merkitys on siinä, että sitä kuvattaessa kuvataan itse asiassa paitsi genren luonteenomaisia teemoja, elementtejä ja ideoita, myös yhteisön stereotyyppiä genrestä. Käsitteenä stereotyyppi on kuitenkin kielteinen, prototyyppi ei. Stereotyyppissä näkyvät kyllä genren tavanomaiset juonikaavat, henkilögalleriat ja kerronnan keinot, mutta siinä jäävät näkemättä, mitä nämä merkitsevät genren semantiikassa. Prototyypin voi sanoa kuvaavan enemmän genren semantiikkaa, stereotyypin syntaksia. Toisaalta käsitteet ovat niin läheisiä, että parodiat, jotka nimenomaan kohdistuvat genren stereotyyppiin, valaisevat prototyyppiäkin. Lajinsa prototyypin voi rinnastaa perinteisten kielioppimallien ajatukseen sanan perusmerkityksestä. Neutraalia, assosiaatiosta vapaata, puhtaan tyyppillistä ja koko kieliyhteisölle yhteistä merkitystä ei itse asiassa ole olemassakaan, mutta työkaluna – esimerkiksi sanakirjassa sanan selityksenä – siitä on käytännön hyötyä.

Koska lukijan kokemus on lajin hahmottamisen kannalta keskeistä, kannattaa lajista erottaa erilleen **lukutapa eli prosessi, jossa lukija kokeilee eri genrejen soveltuvuutta lukemaansa tekstiin**. Luettaessa genren prototyyppi varmentaa valittua tulkintakehystä, eli genre on tietty tapa lukea tietty teksti. Prototyypillä itse asiassa kuvataan sitä intertekstuaalista kehystä, jota vasten tietty teos luetaan, ja siten prototyyppiä voi pitää myös lukutavan staattisena kuvauksena.

**Alagenre** (engl. *subgenre*) on termi, jolle on lajiteoriassa riittänyt hyvin monenlaista käyttöä. Esimerkiksi Fowlerille (1982: 274) alagenre tuntuu olevan itse asiassa keskeinen käsite, koska ”genrellä” hän tarkoittaa suuria, tutkimuksen kannalta kömpelöitä ja tarkoituksettomia ylägenrejä; Todorovilla (1970: 44) taas alagenre vastaa varsinaisten genrejen transitorisia välimuotoja. Yksi luonteva mahdollisuus ymmärtää ”alagenre” on nähdä se sellaisena **potentiaalisesti itsenäisenä lajina, joka ei lukutavaltaan olennaisesti eroa jonkin toisen genren lukutavasta, mutta jolla on joitakin itsenäisen genren tuntomerkkejä**. Ero genren ja alagenren välillä on liukuva ja riippuu näkökulmasta, joten alagenre kannattaakin rinnastaa kielitieteen murteen käsitteeseen: aivan kuten ei kielen ja murteen eroa voi määrittää täsmällisesti, on mahdotonta vetää terävää rajaa genren ja alagenren välille. Alagenrellä voi olla esimerkiksi oma kirjoittaja- ja lukijakuntansa. Ylägenren prototyyppi täsmää lähes täysin myös alagenreen, mutta alagenrellä voi olla joitakin vain sille ominaisia luonteenomaisuuksia. Esimerkkinä alagenreistä voidaan mainita esimerkiksi tieteiskirjallisuuden sisällä aikamatkatarinat (joka on selvä temaattisesti yhtenäinen alaryhmä) tai tieteisfantasia (joka on jo itsenäisen genren rajoilla).

## Lähteet

- ALTMAN, RICK 1999: *Elokuva ja genre. (Film/genre.)* Käänt. Kimmo Laine & Silja Laine. Tampere: Suomen elokuvatutkimuksen seura & Vastapaino.
- ANTTILA, RAIMO 1980: Language and the semiotics of perception. The grammar of language and experience. – Irmengard Rauch & Gerald F. Carr (toim.), *The signifying animal. The grammar of language and experience* s. 263–283. Bloomington: Indiana University Press.
- 1991: Field theory of meaning and semantic change. Language history and cognition. – Günter Kellermann & Michael D. Morrissey (toim.), *Diachrony within synchrony. Language history and cognition* s. 1–64. Duisburger Arbeiten zur Sprach- und Kulturwissenschaft 14. Papers from the International symposium at the University of Duisburg, 26–28 March 1990. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- ARISTOTELES 2000: Runousoppi. (Peri poiētikēs.) Käänt. Paavo Hohti. – Aristoteles, *Teokset IX* s. 7–156. Helsinki: Gaudeamus.
- ATTEBERY, BRIAN 1980: *The fantasy tradition in American literature. From Irving to Le Guin.* Bloomington: Indiana University Press.
- BAHTIN, MIHAIL M. 1985: Forms of time and the chronotope in the novel. (Formy vremeny i hronotopa v romane.) Käänt. Caryl Emerson & Michael Holquist. – Michael Holquist (toim.), *The dialogic imagination. Four essays by M. M. Bakhtin* s. 84–258. Austin: University of Texas Press.
- 1986: The problem of speech genres. (Problema žanra.) Käänt. Vern W. McGee. – Caryl Emerson & Michael Holquist (toim.), *Speech genres and other late essays* s. 60–102. Austin: Texas University Press.
- BAINBRIDGE, WILLIAM SIMS 1986: *Dimensions of science fiction.* Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- BARTHES, ROLAND 1964: *Elements of semiology. (Éléments de sémiologie.)* Käänt. Annette Lavers & Colin Smith. New York: The Noonday Press.
- BAWARSHI, ANIS & REIFF, MARY JO 2010: *Genre. An introduction to history, theory, research, and pedagogy.* Fort Collins: The WAC Clearinghouse.
- BEEBEE, THOMAS O. 1994: *The ideology of genre.* Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.
- BELL, ALLAN 2001: Back in style. Reworking audience design. – Penelope Eckert & John R. Rickford (toim.), *Style and sociolinguistic variation* s. 139–169. Cambridge: Cambridge University Press.

- BENNETT, TONY 1990: *Outside literature*. London & New York: Routledge.
- BETTELHEIM, BRUNO 1976: *Satujuen lumous. (The uses of enchantment.)* Käänt. Mirja Rutanen. Helsinki: WSOY.
- BREWER, DEREK S. 1979: The Lord of the Rings as romance. – Mary Salu & Robert T. Farrell (toim.), *J. R. R. Tolkien: scholar and storyteller. Essays in memoriam* s. 249–264. Ithaca & New York: Cornell University Press.
- BRIGGS, CHARLES L. & BAUMAN, RICHARD 1992: Genre, intertextuality, and social power. – *Journal of Linguistic Anthropology* 2:2 s. 131–172.
- COHEN, RALPH (toim.) 1989: *The future of literary theory*. London & New York: Routledge.
- CONNORS, ROBERT J. 1986: Genre theory in literature. – Herbert W. Simons & Aram A. Aghazarian (toim.), *Form, genre, and the study of political discourse* s. 25–44. Columbia: University of South Carolina Press.
- DUBROW, HEATHER 1982: *Genre*. The Critical Idiom 42. London: Methuen.
- ECO, UMBERTO 1976: *A theory of semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- 1979: *The role of the reader. Explorations in the semiotics of texts*. Bloomington: Indiana University Press.
- ENKVIST, NILS ERIK 1973: *Linguistic stylistics*. Janua Linguarum, Series Critica 5. The Hague & Paris: Mouton.
- 1985: Text and discourse linguistics, rhetoric and stylistics. – Teun A. Van Dijk (toim.), *Discourse and literature* s. 11–38. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- FAIRCLOUGH, NORMAN 1989: *Language and power*. London: Longman.
- FARRELL, JOSEPH 2003: Classical genre in theory and practice. – *New Literary History* 34 s. 383–408.
- FOWLER, ALASTAIR 1982: *Kinds of literature. An introduction to the theory of genres and modes*. Oxford: Clarendon Press.
- 1989: The future of genre theory. – Ralph Cohen (toim.), *The future of literary theory* s. 291–303. London & New York: Routledge.
- 2003: The formation of genres in the renaissance and after. – *New Literary History* 34 s. 185–200.
- FRYE, NORTHROP 1957: *Anatomy of criticism*. Harmondsworth: Penguin Books.
- HAKULINEN, AULI & OJANEN, JUSSI 1976: *Kielitieteen ja fonetiikan termistöä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- HELMS, RANDEL 1974: *Tolkien's world*. London: Thames and Hudson.
- HILOS, HANNU 1990: Modernin fantasian maailmat. Kirjallisuudentutkimuksen näkökulmia. – *Kulttuuritutkimus* 7:1 s. 25–34.
- HORATIUS FLACCUS, QUINTUS 1992: *Ars poetica – runotaide. (Ars poetica.)* Käänt. Teivas Oksala & Erkki Palmén. Loimaa: Finn Lectura.
- HUME, KATHRYN 1984: *Fantasy and mimesis. Responses to reality in Western literature*. New York: Methuen.
- JACKSON, ROSEMARY 1981: *Fantasy. The literature of subversion*. London & New York: Methuen.

- JAKOBSON, ROMAN 1960: Closing statement. *Linguistics and poetics*. – Thomas A. Sebeok (toim.), *Style in language* s. 350–377. Cambridge (Mass.): The M. I. T. Press.
- JAMESON, FREDRIC 1981: *The political unconscious. Narrative as a socially symbolic act*. London: Methuen.
- LISZKA, JAMES JAKÓB 1996: *A general introduction to the semeiotic of Charles Sanders Peirce*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- MILLER, CAROLYN R. 1984: Genre as social action. – *Quarterly Journal of Speech* 70 s. 151–167.
- MÄÄTTÄ, URHO 1994: *Funktionaalinen selittäminen kielitieteessä. Metateoriaa ja huomioita suomen ja sen sukukielten tutkimusperinteestä*. Folia Fennistica & Linguistica 7. Tampere: Tampereen yliopiston suomen kielen ja yleisen kielitieteen laitos.
- NEALE, STEPHEN 1980: *Genre*. London: BFI.
- NIEMINEN, TOMMI 1995: *Tarua vai totta? Fantasiagenre*. Sivuinetytutkielma. Yleinen kirjallisuustiede, yleinen linja, taideaineiden laitos, Tampereen yliopisto.
- 1996: *Kohti lukijan genrejä. Johdatusta semioottiseen lajiteoriaan*. Yleinen kirjallisuustiede, yleinen linja: Julkaisuja 30. Tampere: Tampereen yliopiston taideaineiden laitos.
- 2002: Charles S. Peircen semiotiikka. – Hannele Dufva & Mika Lähtenmäki (toim.), *Kielentutkimuksen klassikoita* s. 125–154. Jyväskylä: Soveltavan kielentutkimuksen keskus, Jyväskylän yliopisto.
- 2010: *Lajien synty. Tekstilaji kielitieteen semioottisessa metateoriassa*. Jyväskylä Studies in Humanities 136. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- NIKOLAJEVA, MARIA 1988: *The magic code. The use of magical patterns in fantasy for children*. Skrifter utgivna av Svenska barnboksintitutet 3. Stockholm: Almqvist & Wiksell International.
- RABKIN, ERIC S. 1976: *The fantastic in literature*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press.
- REUNANEN, ESA 1993: Journalismin genret kontekstien konteksteina. Saussurelais-bahtinilainen näkökulma tekstien tuottamiseen ja tulkintaan. – *Tiedotustutkimus* 2/1993 s. 21–32.
- RIDELL, SEIJA 1993: Ei yksin teksteistä. Geneerinen näkökulma journalismin tutkimiseen. – *Tiedotustutkimus* 2/1993 s. 3–13.
- 1994: *Kaikki tiet vievät genreen. Tutkimusretkiä tiedotusopin ja kirjallisuustieteen välimaastossa*. Tampereen yliopiston tiedotusopin laitoksen julkaisuja A 82. Tampere.
- ROSE, MARK 1981: *Alien encounters. Anatomy of science fiction*. Cambridge (Mass.) & London: Harvard University Press.
- SCHAEFFER, JEAN-MARIE 1989: Literary genres and textual genericity. – Ralph Cohen (toim.), *The future of literary theory* s. 167–187. London & New York: Routledge.

- SHAPIRO, MICHAEL 1991: *The sense of change. Language as history*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- STANKIEWICZ, EDWARD 1984: Linguistics, poetics, and the literary genres. – James E. Copeland (toim.), *New directions in linguistics and semiotics* s. 155–178. Current issues in linguistic theory 22. Amsterdam: John Benjamins.
- THREADGOLD, TERRY 1989: Talking about genre. Ideologies and incompatible discourses. – *Cultural Studies* 3 s. 102–127.
- TODOROV, TZVETAN 1970: *The fantastic. Structural approach to a literary genre. (Introduction à la littérature fantastique.)* Käänt. Richard Howard. Ithaca & New York: Cornell University Press.
- 1974: Literary genres. – Thomas A. Sebeok (toim.), *Current trends in linguistics, vol. 12* s. 957–962. The Hague: Mouton.
- WELLEK, RENÉ & WARREN, AUSTIN 1942: *Kirjallisuus ja sen teoria. (Theory of literature.)* Käänt. Vilho Viksten & Matti Suurpää. Helsinki: Otava.
- WILLIAMS, RAYMOND 1988: *Marxismi, kulttuuri ja kirjallisuus. (Marxism and literature.)* Käänt. Mikko Lehtonen. Tampere: Vastapaino.
- WILSON, ANNE 1983: *Magical thought in creative writing. The distinctive roles of fantasy and imagination in fiction.* Stroud: The Thimble Press.
- WITTGENSTEIN, LUDWIG 1999: *Filosofisia tutkimuksia. (Philosophische Untersuchungen.)* Käänt. Heikki Nyman. Helsinki: WSOY.
- WOLFE, GARY K. 1986: *Critical terms for science fiction and fantasy. A glossary and guide to scholarship.* New York: Greenwood Press.