

Aino-Kaisa Koistinen & Jyrki Korpua

FANTASIA ELOKUVASSA JA TELEVISIOSSA

Fantasia on kulttuurimme läpäisevä ilmiö, joka näkyy kaikkialla ympärillämme ja leimaa merkittävästi länsimaista elämäntapaamme. Myös sekä elokuvan että television historia ja nykypäivä ovat läpikotaisin fantasian värittämiä ja fantastisten lajien ja alalajien hallitsemia. Jo vilkaisu elokuvan historian kaikkien aikojen menestyneimpien teosten listalle osoittaa fantasian hallitsevan myös taloudellisia markkinoita (ks. *Box office mojo*). Fantasian suosio on viime vuosina näkynyt hyvin laajasti myös televisiossa: vampyyrit, kloonit, elävät kuolleet, robotit ja ihmissudet ovat vallanneet television. Ovatpa niin kutsutut spekulatiiviset elementit löytäneet tiensä jopa tositelevisioon, kuten riivatuista taloista tai tieteen ihmeistä kertoviin ohjelmiin (ks. Telotte 2014, 40).

Tässä luvussa käsittelemme sitä, kuinka fantasia, tai fantastinen ja spekulatiivinen ovat vaikuttaneet lähtemättömästi elokuvan ja television historiaan, ja miten se vaikuttaa niihin merkittävästi myös nykypäivänä. Kohteenamme on fantasia monissa muodoissaan, mutta suurimman huomion omistamme genren ”päälajille”, klassiselle tai perinteiselle fantasialle, joka keskittyy mielikuvitukselliseen, epätodennäköiseen tai jopa mahdottomaan (ks. James & Mendlesohn 2012, 1). Huomioimme kuitenkin osin myös tieteisfiktion, eli scifin, ja kauhun genret, niiltä osin kuin näiden fantasian alalajityyppien aiheet liittyvät läheisesti fantastiseen ja linkittyvät historiallisesti termiseen fantasiaan eli mielikuvitukselliseen elokuvan ja television kulttuurihistoriassa.¹ Tällaisia ohittamattomia, fantasian lajityyppiä määritteleviä merkkitaupauksia ovat elokuvassa esimerkiksi Georges Méliès'n (1861–1938) *Matka kuuhun* (*Le Voyage dans la lune*, 1902), klassinen kauhufantasia *Frankenstein* (1931, ohj. James Whale) tai George Lucasin (s. 1944) tieteisfantasia *Tähtien sota* (*Star Wars*, 1977) jatko-osineen ja television puolella esimerkiksi alkuperäinen *Star Trek* (1966–1969). Elokuvan ja television fantasia onkin usein seurausta niin sanotuista gen-

rehybrideistä (ks. Hodges 2008; Telotte 2014, 3–4, 18–19), joissa lajien väliset raja-aidat ylittyvät ja lajit risteytyvät – tästä esimerkkinä vaikkapa jo mainittu fantasian ja tositelevision sekoittuminen. Luku etenee löyhän kronologisesti. Se alkaa varhaisesta elokuvasta ja televisiosta, huomioi fantasiafiktion tietyt keskeiset teemat sekä lopulta pohtii fantasian roolia tämän päivän audiovisuaalisessa kulttuurissa.

Varhainen fantasiaelokuva ja -televisio

Elokuvan historiassa fantastinen nousee esiin välittömästi median syntyessä (ks. Merisalo 2005). Esimerkiksi Lumièren veljesten kinematografilla kuvatussa lyhyessä elokuvassa *La Charcuterie Mécanique* (1895) nähdään tieteisfiktiovisiä elementtejä, kun elävä sika muuttuu käden käänteessä erinäiseksi lihatuotteiksi kuvitteellista teknologiaa edustavan koneen avulla (ks. esim. Hardy 1984/1995, 18–19). Yhtenä varhaisimmista elokuvista tunnettu Méliès'n *Matka kuuhun* on myös ensimmäinen kerronnallinen fantasia- tai scifi-elokuva (ks. Hardy 1984/1995, 18, 23).² Scifiin elokuvan kytkee tiedettä ja avaruutta käsittelevä tematiikka, mutta toteutukseltaan teos mukailee enemmän fantasiaa – mikäli siis teemme jaon scifin ja fantasian välille sillä, että fantasiassa ihmeen kokemus nojaa taikuuteen ja selittämättömään, kun taas scifissä kummalliset ilmiöt esitetään jollain tapaa tieteen ja teknologian kehityksessä (vrt. Roberts 2006, x–xv). Tieteisfiktion ja fantasian rajat menevät kuitenkin usein iloisesti sekaisin, kun tieteelliset keksinnöt esitetään maagisina ja ihmeellisinä. Fantastisilla elementeillä Méliès toki leikitteli heti varhaisemmissa lyhytelokuvissaan, kuten *Painajainen* (*Le Cauchemar*, 1896), *Tuhkimo* (*Cendrillon*, 1899), *Silmänkääntäjä kahtena ja elävä pää* (*L'Illusionniste double et la tête vivante*, 1900) tai *Maaginen kirja* (*Le Livre magique*, 1900). Genrenä fantasia elokuvassa alkaa siis heti elokuvan alkuhetkellä, ja Méliès on tuotannoillaan lajin ensimmäisen suuri fantasti (Butler 2015).

Varhaisessa elokuvassa fantasian avulla kuvattiin katsojalle vieraita miljöitä, kuten Jules Vernen kirjasta aiheensa ammentava Méliès'n kuu-miljö, tai vieraita ja pelottavia olentoja, kuten elokuvan alkuhistorian teoksissa *An Animated Doll* (1908, ohj. ei tiedossa) ja *Der Golem* (1915, ohj. Paul Wegener ja Henrik Galeen). Saksalaisessa ekspressionismissa elokuva otti suuntansa kohti uutta luovaa fantasiaa ja groteskeja tulevaisuuden visioita. Tällaisista kauhu- ja scifi-elementtejä hyödyntäneistä fantasiaelokuvista muiden muassa Robert Wienen *Tohtori Caligarin kabinetti* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920), F. W. Murnaun *Nosferatu* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922) sekä Fritz Langin *Metropolis* (1927) ovat olleet esikuvina monille myöhemmille elokuville.

Tärkeinä taustateksteinä fantasiaelokuvan alkujuurilla olivat kirjallisuudesta otetut kertomukset sekä ennen kaikkea kirjallisuuden kauhufantasian kaksi suurta 1800-lukulaista klassikkoa, genren synnyttänyt Mary Shelley'n *Frankenstein* (*Frankenstein; or, The Modern Prometheus*, 1818) – jota pidetään usein myös scifigenren aloittavana teoksena (ks. esim. Aldiss & Wingrove 1986, 25–35; Attebery 2002, 12) – sekä viktoriaanisen kauhufantasian suurteos, Bram Stokerin *Dracula* (1897). Sekä *Frankenstein* että *Dracula* on sittemmin adaptoitu satoja kertoja elokuvaan ja televisioon. Ensimmäinen *Frankensteinin* adaptaatio on todennäköisesti J. Searle Dawleyn ohjaama *Frankenstein* vuodelta 1910 ja tunnetuin klassinen versio sekä ensimmäinen tarinasta adaptoitu äänielokuva oli Boris Karloffin tähdittämä ja James Whalen ohjaama *Frankenstein* (1931). Hammer-studion vuosien 1957–74 versioiden jälkeen seuraava merkittävä adaptaatio on Kenneth Branaghin alkuteokselle uskollinen *Mary Shelley's Frankenstein* (1994). *Draculasta* väitetään tehdyn kadonneita epävirallisia versioita jo 1900-luvun alussa Neuvostoliitossa ja Unkarissa (ks. Glut 1975). Tunnetuin luvaton elokuvaversio *Draculasta* lienee saksalaisen F. W. Murnaun mykkäelokuva *Nosferatu* (1922). Elokuvayhtiö ei saanut oikeuksia Stokerin *Draculan* kuvaamiseen, joten muutti elokuvaansa lähinnä hahmojen nimiä ja tapahtumapaikkoja. Tästä huolimatta elokuva määrättiin laittomana adaptaationa tuhottavaksi, mutta siitä säi-

lyi kulttuuritutkijoiden onneksi muutamina kopioina (Joshi 2011, 224–225).

Draculan tunnetuimmat elokuvaversiot ja alkuteoksesta irtautuneet jatko-osat linkittyivät aikoinaan vahvasti kauhugenren tähtinäyttelijöihin, kuten unkarilaissyntyiseen Bela Lugosiin (1882–1956) ja sittemmin englantilaiseen Christopher Leehen (1922–2015). Näistä elokuvista maininnan arvoisia ovat Lugosin ensiesiintyminen³ *Draculan* roolissa elokuvassa *Dracula – vanha vampyyri* (*Dracula*, 1931, ohj. Tod Browning) sekä Leen ensimmäinen Hammer-studion Stoker-adaptaatio *Dracula* (1958, ohj. Terence Fisher, Yhdysvalloissa nimellä *Horror of Dracula*). Seuraavat laajasti tunnetut versiot ovat selvästi myöhäisemmät Francis Ford Coppolan *Bram Stoker's Dracula* (1992) ja Cole Haddonin luoma kokeileva tv-versio *Dracula* (Iso-Britannia & Yhdysvallat 2013–2014).

Yhdysvalloissa fantasiaelokuva otti alusta alkaen kohteekseen mielikuvitukselliset seikkailut, mahtipontiset maisemat sekä ihailut sankarihahmot. Keskeiset klassikot kuten *Flash Gordon* (1936, ohj. Frederick Stephani & Ray Taylor), *Buck Rogers Conquers the Universe* (1939, ohj. Ford Beebe & Saul A. Goodkind) ja *Ozin velho* (*The Wizard of Oz*, 1939, ohj. Victor Fleming) olivat esikuvia myöhemmälle fantasialle ensin elokuvissa sekä myöhemmin televisiossa.

L. Frank Baumin Yhdysvalloissa menestyneeseen *Oz*-kirjasarjan (1900–20) perustuva *Ozin velho* edustaa perinteisempää lastenfiktiosta ammentavaa fantasiaa. Elokuva nautti välittömästi ilmestyttyään suosiota sekä kriitikoiden että katsojien keskuudessa. Vuonna 1940 se voitti kaksi Oscar-palkintoa sekä oli ehdolla neljässä muussa kategoriassa.⁴ Flemingin seuraavan vuoden elokuva *Tohtori Jekyll ja herra Hyde* (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1941) perustuu Robert Louis Stevensonin suosittuun kauhukertomukseen (*Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, 1886). Yhdessä tohtori Frankensteinin hahmon kanssa tohtori Jekyll lienee kuuluisin esimerkki ”hullusta tieteentekijästä” kirjallisuus- ja elokuvahistorias-

sa – hullut tieteentekijät (etenkin tiedemiehet) ovat sittemmin nousseet yhdeksi toistuvista scifi-elokuvien troopeista.⁵

1930-luvun *Flash Gordonin* ja *Buck Rogersin* tapaiset fantasitiset seikkailut sekä genren kauhukertomukset siirtyivät valkokankaalta – etenkin 1950-luvun sarjaelokuvien tai niin sanottujen b-elokuvien kautta – myös televisioruutuun heti tämän uuden mediamuodon alkuaikoina. Monet televisioon siirtyneet 1930-luvun elokuvat olivat usein itsessään adaptaatioita aikaisemmista pulp-kauden⁶ kirjallisista teksteistä. Sekä kirjallisuus että elokuva ovat siis vaikuttaneet vahvasti varhaisessa televisiossa esitettyihin tarinoihin. (Duchovnay 2008, 69; Yaszeck 2008.) Etenkin scifi on ollut mukana televisiofiktiokehityksessä aivan television alkua ajoista, 1940–1950-luvulta saakka (Johnson-Smith 2005, 1; Telotte 2008, 1, 4; 2014, 21–22). Aikoinaan, kun televisio ilmestyi markkinoille, koko laite vaikuttikin itsessään scifin keksinnöltä, minkä takia se soveltui erityisen hyvin myös tieteisfiktiiivisten tarinoiden esittämiseen (Booker 2004, 5; Telotte 2004, 22).

Elokuviissa kassamagneetiksi osoittautui fantasialla ja länsimaiselle katsojalle eksoottisilla viidakkomiljöillä leikittelevä Merian C. Cooperin ja Ernest B. Schoedsackin *King Kong* (1933). Meneisyyteen pysähtyneeltä kadonneelta eksoottiselta viidakkosaarelta löytyvä jättiapina on esikuva monille (tavallaan) sympaattisille fantasiajättiläisille, kuten Shrekille, mutta toisaalta myös kaupunkoja tuhoaville hirviöille, kuten japanilaisesta kulttuurista lähtöisin olevalle Godzillalle ja lukuisille television ja elokuvan lohikäärmeille. Toisaalta *King Kongissa* kohtaavat myös kapitalismin kriitikki ja mahdottoman rakkauden epätoivoinen kuvaus.

Yhteiskunnallisia teemoja

Kuten *King Kong* osoittaa, fantasian avulla on myös nostettu esiin yhteiskunnallisia teemoja. Scifi-tutkija J. P. Telotten (2014, 16–17, 183) mukaan erityisesti jatkuvajuoniset scifi-televisiosarjat ovat kunnostautuneet yhteiskunnallisten teemojen kommentoinnissa,

mikä johtuu niiden mahdollisuuksista käsitellä yhteiskunnallisia ilmiöitä pitkällä aikavälillä. Vaikka esimerkiksi varhaisia pulpeihin pohjaavia 1950-luvun seikkailutarinoita on pidetty todellisuuspakoisina ja ”lapsellisina”, niissäkin voi nähdä poliittisia teemoja. Winston Dixonin mukaan esimerkiksi 1950-luvun avaruusoopperasarjoja yhdistää ajatus siitä, että universaali rauha voidaan saavuttaa vain länsimaisten voimien avulla. Lähi-idän, Keski-Euroopan ja Aasian kulttuurien ”toiseuttaminen” olikin näissä tarinoissa toistuva trooppi. Tästä esimerkkinä toimii vaikkapa *Captain Video and His Video Rangers* (Yhdysvallat 1949–1955), joka oli tyypillinen 1950-luvun avaruusooppera. Näin 1950-luvun seikkailuelokuvien ja -tv-sarjojen voi tulkita edistävän varsin länsikeskeistä maailmankuvaa. (Dixon 2008, 100.)

Dixon tulkitsee avaruusoopperoita niiden kulttuurisessa kontekstissa ja näkee niissä ajalle tyypillisiä kylmän sodan uhkakuvia. Sarjat esittivät usein tarinan, jossa Yhdysvallat näyttäytyvät koko universumin pelastajana. Dixonin tulkinnassa sarjat korostivat näin Yhdysvaltojen ylivoimaisuutta kamppailussa avaruuden valloittamisesta, jota maa kävi Neuvostoliiton kanssa, sekä muissa teknologisissa keksinnöissä. Lähinnä lapsille suunnatut avaruusoopperat siis iskostivat kylmän sodan arvomaailmaa nuorten katsojien mieliin. Dixon liittää nämä sarjat myös ydinsodan uhkaan: ajatus siitä, että yksi napin painallus voi tuhota koko maailmamme toistui myös television avaruusoopperoissa. 1950-luvun scifi-televisio olikin suorastaan sodan kuvaston kyllästämaa. (Dixon 2008, 93–94, 100, 108–110.) Sotakuvastoa käsiteltiin varhaisessa scifi-televisiossa myös erilaisten avaruusolentojen kautta. Yleensä nämä olennot olivat pelottavia hyönteisen kaltaisia olentoja, jotka rinnastuivat kylmän sodan vihollisiin. (Geraghty 2009, 69; Hill 2008, 117; vrt. Sardar 2002.)

Spekulatiiviset antologiasarjat – erityisesti scifi-lajityyppiin kuuluneet sarjat, jotka jonkinasteisen jatkuvajuonisuuden tai samojen henkilöhamojen sijasta tarjoavat joka jaksossa uuden tarinan – käsitelivät yhteiskunnallisia teemoja, kuten vaikkapa sukupuolta ja ”etnistä toiseutta”, avaruusoopperoita monimuotoisem-

min (ks. Hill 2008, 111–115, 121–124; Telotte 2014, 27, 73–89; vrt. Booker 2004, 5–6, 8–16; Bould 2003, 88–89; Geraghty 2009, 42–50; Telotte 2008, 11–12). Onkin sanottu, että seikkailupainotteinen scifi-televisio vakavoitui 1950-luvulla antologiasarjojen, kuten *Lights Outin* (Yhdysvallat 1946–1952), *Out Theren* (Yhdysvallat 1951–1952), *Tales of Tomorrow'n* (Yhdysvallat 1951–1953) ja *Science Fiction Theatren* (Yhdysvallat 1955–1958) myötä. Antologiasarjat raivasivat myös tietä 1950-luvun arvostetuimmille yhteiskunnallisia teemoja käsitteleville jännitystä ja scifiä yhdisteleville sarjoille *The Outer Limits* (Yhdysvallat 1963–65, suom. *Ääri rajoilla*) ja *The Twilight Zone* (Yhdysvallat 1959–64, suom. *Hämärän rajamailla*). (Ks. Bould 2003, 88–89; Dixon 2008, 104–105; Duchovnay 2008, 71; Geraghty 2009, 28–34; Telotte 2008, 10–11; 2014, 23–26; Yaszek 2008.) Esimerkiksi *Twilight Zonelle* oli Rodney Hillin (2008, 117–118) mukaan tyypillistä esittää ihmiset uhkana itselleen, kritisoida erilaisuuden pelkoa sekä osoittaa pahuuden olemassaolo niin yksilön kuin yhteiskunnankin tasolla. Sarjassa on nähtävissä puhtaan scifin lisäksi myös fantasian ja yleisemmin spekulatiivisen fiktion kuten kauhun tematiikkaa. Aikana, jolloin televisiotuotantoja sääтели sensuuri, fantasiaelementtien avulla pystyttiin usein käsittelemään yhteiskunnallisia aiheita, kuten sotaa, rasismia ja ydinvoiman pelkoja, niin kutsuttuja realistisia genrejä rohkeammin.

1960-luvulle tultaessa *Star Trek* kunnostautui luomalla avaruusala Enterpriselle miehistön, jossa eri ”rotujen” ja lajien edustajat (kuten avaruusolennot) työskentelivät sulassa sovussa. Telotten (2014, 29, 38) mukaan *Star Trekin* tapa kommentoida kulttuuriä ilmiöitä on vaikuttanut moneen scifi-sarjaan, kuten kriitikkojen arvostamaan *Taisteluplaneetta Galacticaan* (*Battlestar Galactica*, Yhdysvallat 2004–2009). Yhteiskunnalliset teemat tuntuvatkin tulleen fantasiatelevisioon ja -elokuvaan jäädäkseen visuaalisempien spehtaakkelienn rinnalle. Visuaalinen loistokkuus sekä temaattinen kantaottavuus eivät toki välttämättä sulje toisiaan pois.

Aiemmin yhteiskunnallinen kantaottavuus tuntuu olleen selkeimmin esillä nimenomaan scifissä, mutta viime vuosina poliitti-

set teemat ovat vallanneet fantasiaa laajemminkin. Tällaisia poliittisesti kantaa ottavia tv-sarjoja ovat mainittujen esimerkkien lisäksi myös vaikkapa 1990-luvun scifi-kulttisuosikki *Babylon 5* (Yhdysvallat 1993–1998) sekä 2010-luvun fantasiadraaman suurin menestysarja *Game of Thrones* (Yhdysvallat 2011–2019) tai Margaret Atwoodin *Orjattaresi*-romaanin pohjaava dystooppinen *The Handmaid's Tale* (Yhdysvallat 2017–).⁷

Fantasian toimintasankarit ja sankaruuden muuttuvat merkitykset

Audiovisuaaliselle fantasiafiktioille olennaisia ovat myös toiminnalliset sankarihahmot. Fantasiafiktioilla onkin yhtymäkohtia myös toimintaviihteseen. Tällainen varhaisen elokuvan fantastinen ja maskuliininen sankari oli etenkin Tarzan. Edgar Rice Burroughs oli onnistuneesti kaupallistanut Tarzan-kirjansa (julk. 1912–1965) ja fantasialla leikitellyt seikkailusarja apinoiden kasvattamasta ”kuningaskolonialistista”, Afrikan viidakon valkoisesta kuninkaasta, siirtyi valkokankaalle jo elokuvassa *Tarzan of the Apes* (1918, ohj. Scott Sidney). Todellinen franchise-tuote Tarzanista syntyi valkokankaalle vasta *Tarzan – viidakon valtias* (*Tarzan, The Ape Man*, 1932) -elokuvan myötä, jossa Tarzania näytteli menestyksekkäästi entinen kilpauimari ja aikansa suurin toimintatähti-*heeros*, atleettinen sankari Johnny Weissmuller. Hänen Tarzan-pestinsä kesti peräti 12 elokuvan ajan aina vuoteen 1948 saakka.

Heeros eli yliluonnollinen, maskuliininen sankari näkyy kuitenkin fantasiaelokuvissa kenties ”täydellisemmillään” Jerry Siegelin ja Joe Shusterin luoman *Teräsmies*-sarjakuvan pohjalta syntyneessä elokuvassa *Superman – Teräsmies* (1978, ohj. Richard Donner) sekä sen jatko-osassa. Ulkoavaruudesta saapuva muukalainen, viimeinen kryptonilainen, on klassista scifiä, mutta hahmona Teräsmies erikoisine voimineen on yliluonnollinen myyttinen fantasia-sankari. Myöhemmin Teräsmiehen hahmo on seikkaillut useissa elokuvissa. Sankaruus on fantasiaelokuvissa myös sukupuolitettua.

Alkujaan esimerkiksi scifi-television avaruusoopperat esittivät lähinnä miessankareiden seikkailuja (ks. Dixon 2008), ja 1950-luvulla, scifi-elokuvan kulta-aikana, naisille sallittiin niin ikään harvoja rooleja: he olivat useimmiten vamppeja tai pelastettavia (George 2009). Toimintasankarihahmojen kautta on kuitenkin käsitelty myös sukupuoleen liittyviä yhteiskunnallisia teemoja kuten naisten yhteiskunnallista asemaa (Koistinen 2016).

Elyce Rae Helfordin (2000, 2) on todennut, että ennen 1960- ja 70-lukua naisia esitettiin yhdysvaltalaisessa televisiossa lähinnä äiteinä tai vaimoina. Naisten roolit fiktiossa alkoivat kuitenkin hiljalleen muuttua näille vuosikymmenille tultaessa, mihin vaikutti muun muassa toisen aallon feminismin nousu. Naisten yhteiskunnallisten roolien muutosten, kuten naisten siirtymisen kodin piiristä työelämään, myötä sekä katsojien että televisio-ohjelmien tuottajien odotukset television naishahmoista muuttuivat, ja televisioon kaivattiin uudenlaisia naishahmoja (Helford 2000, 2–3; ks. myös Lucas 2009, 2; Spigel 1991, 216, 224–229). Näitä tuotiin televisioon nimenomaan fantasiasarjoissa – ja juuri fantasiaelementtien avulla. Sarjat kuten *I Dream of Jeannie* (Yhdysvallat 1965–1970) ja *Vaimoni on noita (Bewitched)*, Yhdysvallat 1964–1972) tarjosivat katsojille naishahmoja, jotka toimivat lähinnä kodin piirissä, mutta ratkaisivat kuitenkin siellä ilmeneviä ongelmia taikuudella. (Helford 2000, 2–4.) Aina itse naishahmoon ei välttämättä ole liitetty fantasiapiirteitä, kuten kykyä taikuuteen, vaan fantasiamaailma voi toimia ympäristönä, johon keskeisiä naishahmoja on helppo sijoittaa. Scifin puolelta yksi esimerkki tällaisesta on alkuperäinen *Star Trek* -sarja, joka tarjosi katsojilleen aktiivisen, työssä käyvän naishahmon, Uhuran (Nichelle Nicholls), joka työskenteli perin kaukana kodin piiristä, nimittäin avaruudessa. (Ks. Helford 2000, 2–3; myös esim. Koistinen 2015a, 32; 2016, 83–84.)

Viimeistään 1970-luvulle tultaessa naishahmoja alkoi hiljalleen näkyä myös toimintasankareina fantasiatelevisiossa ja -elokuviissa. Vuonna 1974 Cathy Lee Crosby tähdittämä supersankari *Wonder Woman* (ohj. Vincent McEveety) valloitti valkokankaan ja siirtyi pian myös televisioon (sarjaa tehtiin vuosina 1975–1979 Yhdys-

valloissa). Wonder Womanin hahmo on myös esimerkki sankarihahmosta, jonka juuret ovat alkujaan jo varhaisessa 1940-luvun supersankarisarjakuvassa. Televisiossa myös *Bionic Woman* (Yhdysvallat 1976–1978) tarjosi katsojille toimintasankarihahmon, jonka voima selittyi fantasialla: hänet oli muutettu osittain koneeksi (ks. myös Helford 2000, 1–4; Lucas 2009, 135–141). Sarjassa myös kommentoidaan toisen aallon feminismiin herättelemiä kysymyksiä miesten ja naisten välisestä tasa-arvosta, kun päähenkilö Jaime toistuvasti haastaa miesten ennako-oletuksia naisten fyysisistä kyvyistä. (Koistinen 2015a, 32; 2015b, 154–155; 2015c; Koistinen 2016.) Kuriositeettina 1970-luvulta pitää mainita myös Itä-Saksan ja Iso-Britannian yhteistuotanto, seksuaalissävytteinen *Star Maidens / Die Mädchen aus dem Weltraum* (1976), joka kuvaa naisten johtamaa planeettaa, jossa naiset muun muassa hallitsevat dildopussyillä ampuen (ks. Sharp 2008). Sarjaa on tosin hankala saada käsiinsä enää 2020-luvulla.

Star Maidensin lisäksi elokuvan puolella erotiikkaa tarjosivat 1960–1970-lukujen *seksploitaatio*-elokuvat, eli seksuaalisuutta hyödyntävät teokset, kuten Roger Vadimin fantastinen *Barbarella* (1968), jossa Jane Fondan näyttelemän Barbarella-avaruusagentin on väijäämätön pakko päästä eroon vaatteistaan. Barbarellassa yhdistyy niin naisten vahva erotisointi kuin 1970-luvulla tapahtunut naisten seksuaalinen vapautuminenkin (ks. Koistinen 2015b, 160). Vastaavasti miesvartalon eroottisilla ulottuvuuksilla leikitteli L. Frank Baumin *Ozin velhoon* viittaava John Boormanin kulttiklassikko *Zardoz* (1974), jossa entisen Bond-tähden ja aikansa suuren heeroksen Sean Conneryn painitrikoottyylliseen futuristiseen asuun pukeutunut pääsankari tarjosi yhtäältä Vadimin *Barbarellan* tavoin annoksen seksploitaatiota mutta toisaalta myös fantastisten utopia- ja dystopiayhteiskuntien törmäyksen sekä yhteiskuntafilosofisen kritiikin nykyajalle.

Tunnetuin esimerkki fantasian maskuliinisesta miessankarista on kenties Robert E. Howardin *Conan*-sarjan (1928–36) siirtyminen elokuvaan 1980-luvulla. Kehonrakentaja ja toimintatähti Arnold Schwarzenegger esitti Conania elokuvissa *Conan – barbaa-*

ri (*Conan the Barbarian* 1982, ohj. John Milius) ja *Conan hävittäjä* (*Conan the Destroyer* 1984, ohj. Richard Fleischer). Näistä ensin mainittu, esteettisen jylhä ja tyly elokuva edusti fyysistä ja raakaa Robert E. Howardin hyboreaalaista aikaa puhtaimmassa ja eepisimmässä muodossaan, kun taas jälkimmäinen toi tarinankulkuun mukaan (osin tahattomia) koomisia elementtejä, jotka muokkasivat Conanin hahmoa suuresta barbaarisankarista joksikin aivan muuksi, silkaksi yksinkertaiseksi lihastensa pullistelijaksi.

Conanin tapaisia väkivahvoja toimintasankareita menneiltä kadonneilta myyttisiltä aikakausilta nousi esiin tämän jälkeen useampiakin. Tunnettu on edelleen muun muassa maskuliinisen sankarin arkkityyppi Herkules, joka seikkaili sarjassa *Hercules: The Legendary Journeys* (Yhdysvallat, 1995–1999), mutta yhtä lailla myös super- ja toimintasankarittarista on tullut arkipäivää spekulatiivisessa televisiossa (Koistinen 2011, 25–27; 2015b; 2016). Hitaan mutta varman muutoksen näki alan kassamagneeteissa jo 1970-luvulta alkaen. Tämän muutoksen kannalta tärkeä elokuva on kauhua ja sci-fiä yhdistellyt *Alien – kahdeksas matkustaja* (*Alien* 1979, ohj. Ridley Scott), joka nosti vahvaksi sankariksi ja ainoaksi selviytyjäksi Ellen Rippleyn hahmon, joka jatkoi keskeisessä roolissaan myös jatko-osissa *Aliens – paluu* (*Aliens* 1986, ohj. James Cameron) ja *Alien³* (1992, ohj. David Fincher). *Alienin* jatko-osan ohjanneen James Cameronin scifi-toimintaelokuvissa *Terminator – tuhoaja* (*Terminator* 1984) ja *Terminator 2 – tuomion päivä* (*Terminator 2: Judgment Day* 1991) keskeinen hahmo vuorostaan on tavallisesta nuoresta yhdysvaltalaisnaisesta jatko-osassa piin kovaksi toimintasankariksi kasvava Sarah Connor.

Myös *Hercules* poiki sivutuotesarjan *Xena* (Yhdysvallat, 1995–2001), josta tuli vaikutukseltaan lopulta paljon merkittävämpi sarja kuin ”alkuperäisversio” *Hercules*. *Xenassa* väkivahvan mutta moraalisen ja tylsän Herculeksen paikan täyttää soturiprinsessa Xena, joka on taistelutaidoiltaan käytännössä voittamaton. Xena edustaa soturiprinsessan arkkityyppiä myyttisen kirjallisuuden ja fantasian traditiossa. Tällaisia hahmoja ovat Xenan ja edellä mainittujen Ellen Rippleyn ja Sarah Connorin lisäksi esimerkik-

si kansantarinoiden viikinkikuningatar Olga, kiinalaisten balladien Hua Mulan, J. R. R. Tolkienin *Taru sormusten herrasta* -fantasian Éowyn, Marvel-sarjakuvien Elektra, muun muassa elokuvasta ja tv-sarjasta tuttu Buffy tai Suzanne Collinsin kirjoista ja niiden pohjalta tehdyistä elokuvista tuttu *Nälkäpeli*-sarjan Kattnis Everdeen 2000-luvulta (Korpua 2017, 212, ks. myös Innes 1999; Bradley 2000, 65; Ono 2000, 165). Tällaista nykyfantasiassa suosittua nais-soturihahmoa edustaa myös uusimmissa J. R. R. Tolkienin teokseen pohjautuvissa Peter Jacksonin ohjaamissa *Hobitti*-filmatisoinneissa (2012–14) tarinaan lisätty taistelevan haltian Taurielin hahmo (Korpua 2017, 217–218). Scifi-television puolella toimintasan- karittaria ovat 1990-luvulta alkaen kuvanneet vaikkapa *Babylon 5* (Yhdysvallat 1993–1998), *Star Trek: Voyager* (Yhdysvallat 1995–2001), *Space: Above and Beyond* (Yhdysvallat 1995–1996), *Farscape* (Australia ja Yhdysvallat 1999–2003) ja *Battlestar Galactica* (esim. Koistinen 2016; Lucas 2009).

1990-luvun toimintasan- karittaria on usein kritisoitu siitä, että sankaruus yhdistetään korostettuun erotisointiin. Esimerkiksi Helford on todennut, että vuosikymmenellä tuotettujen naissankareiden (ja spekulatiivisen fiktion naishahmojen yleisemminkin) mediaesityksissä neuvoteltiin sekä 1970-luvun feministisiä että 1980-luvun feminismiin takaiskuun liittyviä teemoja. Televisiossa nähtiin paljon sankarittaria, mutta heistä kertovissa tarinoissa keskityttiin ”tyttövoiman” ihannointiin. Syvemmät tasa-arvoon liittyvät teemat jäivät näin vähemmälle huomiolle. (Helford 2000, 5–7; vrt. Koistinen 2011, 25–27; 2015a, 46–47; 2015b; 2016.) Suhtautuminen toimintasan- karittariin on säilynyt kiistakapulana ja nostattaa puheita niin puolesta kuin vastaan. Keskustelu nousi merkittäväällä tavalla esiin myös jo mainittujen uudempien Peter Jacksonin *Hobitti*-filmatisointien myötä. Fanit kokivat tarinaan lisätyn Tauriel-hahmon turhana lisäyksenä. Useiden katsojien mielestä Tauriel oli lisätty tarinaan vain elokuvien miespuolisten hahmojen kääpiö-Kílin ja haltia-Legolasin eroottisen rakkauden kohteeksi, vaikka tämä onkin aktiivinen toimintasan- kari. (Korpua 2017, 217–224.)

Yllä mainitut Teräsmies ja Wonder Woman eivät suinkaan ole ainoita supersankareita, joita olemme saaneet tavata fantasiaelokuvan tai -television tarinamaailmoissa – puhumattakaan animaatiosta. 2000-luvun lopulta alkaen supersankarit ovat kuitenkin valanneet television sekä valtavirtaelokuvan uudentlaisella voimalla. Näissä elokuvissa ja televisiosarjoissa näkyvät myös nykykulttuurin muuttuneet vaatimukset: sankarihahmoilta odotetaan aiempaa suurempaa monimuotoisuutta (Goodrum, Prescott & Smith 2018; ks. myös Scott 2019). Marvelin *Black Panther* -elokuva (2018, ohj. Ryan Coogler) esimerkiksi tarjoaa katsojille utopian salaisesta teknologisesti kehittyneestä afrikkalaisheimosta. Elokuvaan on helppo lukea kritiikkiä sellaisia rassistisia kulttuurisia käsityksiä kohtaan, joissa mustat ihmiset esitetään valkoisia ”primitiivisempinä”. Marvelin *Luke Cage* -sarjassa (2016–2018) sen sijaan nähdään luodinkestävä musta mies. Tämän avoimempaa kommenttia yhdysvaltalaisien mustien, etenkin nuorten mustien miesten, kokemaa väkivaltaa kohtaan on hankala keksiä. Samoin Wonder Womanin uusin elokuvainkarnaatio (*Wonder Woman*, 2017, ohj. Patty Jenkins) nosti voimakkaan, matriarkaalisesta yhteiskunnasta ponnistavan naishahmon tapetille aikana, jolloin naisviha on nostanut päätään niin nörttikulttuurissa kuin laajemminkin globaalissa kontekstissa (vrt. Scott 2019). Myös vaikkapa DC Comicsin *Supergirl*-sarjassa (2015–) on sivuttu toistuvasti feministisiä teemoja, ja sarjassa nähdään myös transsukupuolinen supersankari, Dreamer, jonka tarinan kautta kritisoidaan muun muassa transyhteisön kokemaa väkivaltaa. Melissa Rosenbergin kehittämässä, sarjakuviin pohjaavassa *Jessica Jones* -sarjassa (2015–2019) taas on käsitelty esimerkiksi naisten kokemaan seksuaalista väkivaltaa.

Blockbustereita ja visuaalista loistokkuutta

Tämä audiovisuaaliseen fantasiafiktion tarjoamamme katsaus osoittaa, että fantasia on lajina erittäin laaja-alainen ja monimuotoinen, ja sitä voi myös pitää kattokäsitteenä useammalle muulle

spekulatiiviselle tai ”mielikuvitukselliselle” lajityypille. Fantasia-elokuvat ja -televisiotuotannot myös tyypillisesti ylittävät lajityyppien välisiä rajoja. David Butler (2015) kuvaa fantasian lajityyppin laaja-alaisuutta mainiten esimerkkeinä populaarit klassikot, kuten *Ozin velhon*, suuren budjetin franchise-tuotokset, kuten *Harry Potter* -sarjan (2001–2011), pienen skaalan independent-tuotannot, kuten *Tidelandin* (2005, ohj. Terry Gilliam) sekä art-house -elokuvan mestarien teokset, kuten Ingmar Bergmanin klassikon *Fanny ja Alexander* (*Fanny och Alexander*, 1982). Esimerkiksi *Ozin velho* on fantasiamusikaali ja *Shrek* (2001) taas yhtä aikaa animaatio, komedia ja satu. Fantasia voi sisältää mustan komedian piirteitä kuten *Beetlejuice* (1988, ohj. Tim Burton) tai synkkiä sävyjä kuten Guillermo Del Toron *Faunin labyrintti* (*El laberinto del Fauno*, 2006, tunnetaan myös englanninkielisellä nimellä *Pan's Labyrinth*). Toisaalta, vaikka *Terminatoria* kutsutaan yleensä scifiksi ja Tod Browningin *Draculaa* (1931) kauhuksi, niin Fowkes (2010, 2) pitää niitä kuitenkin tietynlaisena fantasiana. *Alien – kahdeksas matkustaja* on yhtä aikaa scifiä ja kauhua. Steven Spielbergin *E. T.: The Extra-terrestrial* (1982) vuorostaan on scifiä, mutta vertautuu fantasiaan kunnioituksellaan genreklassikoita kuin *Ozin velhoa* ja *Peter Pania* (1953, ohj. Clyde Geromini ym.) kohtaan. (Fowkes 2010, 3.)

On myös mainittava, että taloudelliset ja tuotannolliset tekijät ovat vaikuttaneet merkittävästi elokuvan ja television mahdollisuuksiin esittää tarinoitaan. Esimerkiksi alkuperäisen *Star Trekin* (Yhdysvallat, 1966–1969) viehätysvoimaa nostatti merkittävästi väritelevision synty, mikä teki mahdolliseksi muun muassa avaruusolentojen merkitsemisen ihmisistä poikkeaviksi värikkään ehostuksen kautta (Johnson-Smith 2005, 84, 89; myös Geraghty 2009, 45). Niin ikään erikoistehosteiden kehitys sekä niihin liittyvien kustannusten pieneneminen on vaikuttanut siihen, millaisilla tehosteilla ihmeellisiä fantasiaelementtejä voidaan esittää (ks. Johnson-Smith 2005, 3–4, 60–73; Telotte 2014, 38–39). Niinpä fantasiaelementtien esiintyminen audiovisuaalisessa fiktiossa on sekoitus mielikuvitusta sekä taloudellisesti-tuotannollisia realiteetteja. Yksi esimerkki muutoksesta audiovisuaalisen fantasiafiktion tuo-

tannollisissa arvoissa liittyy Stanley Kubrickin scifi-klassikkoon *2001 Avaruusseikkailu* (2001: *A Space Odyssey*, 1968), jonka visuaalinen ilme hämmentää vielä 2020-luvullakin. Elokuva määritteli aivan uudenlaiset odotukset tulevien fantasia- ja scifi-elokuvien visuaaliselle loistokkuudelle (ks. esim. Geraghty 2009, 35–38).

Niin kutsuttu klassinen tai perinteinen fantasia on tullut viime vuosina alati suosittumaksi. Viimeisen vuosikymmenen aikana yksi merkittävä syy on saattanut olla myös se, että teknologinen kehitys on vihdoinkin mahdollistanut uusien versioiden tekemisen klassisista fantasiakertomuksista tai niiden kaltaisista mielikuvituksellisista tarinoista. Tällaisia tuoreita suurmenestyksiä ovat olleet esimerkiksi Peter Jacksonin J. R. R. Tolkien-filmatisoinnit *Taru sormusten herrasta: Sormuksen ritarit* (*The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*, 2001), *Taru sormusten herrasta: Kaksi tornia* (*The Lord of the Rings: The Two Towers*, 2002) ja *Taru sormusten herrasta: Kuninkaan paluu* (*The Lord of the Rings: The Return of the King*, 2003), joista viimeisin voitti peräti 11 Oscar-palkintoa mukaan lukien arvostetuimmat parhaan elokuvan ja parhaan ohjauksen palkinnot. Jackson jatkoi Tolkienin tekstien adaptaatioita visuaalisesti pelimäisessä, teknisesti kunnianhimoisessa, mutta selkeästi kauemmaksi Tolkienin alkuperäisestä tarinasta matkanneessa *Hobitti*-trilogiassaan *Hobitti – Odottamaton matka* (*The Hobbit: An Unexpected Journey*, 2012), *Hobitti – Smaugin autioittama maa* (*The Hobbit: The Desolation of Smaug*, 2013) sekä *Hobitti – Viiden armeijan taistelu* (*The Hobbit: The Battle of Five Armies*, 2014).

Fantasian suurmenestykset ovat tänäkin päivänä usein pohjanneet kirjoihin tai kirjasarjoihin. Suunnattoman suosion saavutti esimerkiksi Suzanne Collinsin nuorten dystopiaromaaneihin perustuva *Nälkäpeli*-sarja. 2000-luvun ilmiö vastaavasti lasten ja nuorten fantasian puolella on ollut J. K. Rowling *Harry Potter* -kirjoihin (1997–2007) pohjannut elokuvasarja, joka käynnistyi vuonna 2001 Chris Columbuksen ohjaamalla selkeästi lapsille suunnatulla elokuvalla *Harry Potter ja viisasten kivi* (*Harry Potter and the Sorcerer's Stone*, 2001) ja päättyi synkemmällä, eppisemmällä ja selvästi aikuisempaan makuun tehdyillä *Harry Potter ja kuoleman varje-*

lukset (*Harry Potter and the Deathly Hallows* 2010–2011, ohj. David Yates) -elokuvilla.

Juuri fantastiset elokuvasarjat kuten *Taru sormusten herrasta*, *Hobitti* ja *Harry Potter* ovat nousseet kaikkien aikojen katsojatilastoissa miljardituotoillaan ikonisten James Bond- ja *Star Wars* -sarjojen rinnalle kaikkien aikojen menestyneimpien elokuvien listalla (McCarthy 2015). Yhteenlaskettuna Peter Jacksonin Tolkien-adaptaatiot ovat supersankarisarjakuviin pohjaavan Marvel Cinematic Universe -elokuvasarjan sekä *Harry Potter* -sarjan jälkeen kolmanneksi suosituimmat elokuvasarjat kautta aikain, joten fantasia on todellakin maailman suosituin elokuvagenre (Korpua 2017, 208–209; ks. Box office mojo). Television puolella 2000-luvun ehdottomasti suurin menestysteos on ollut George R. R. Martinin kirjasarjaan *Tulen ja jään laulu* (*Song of Fire and Ice*, 1996–) pohjaava *Game of Thrones* (2011–2019), joka on jo nyt kaikkien aikojen palkituin television draamasarja Yhdysvalloissa. Sarja on saanut ensimmäisen kuuden tuotantokauden aikana peräti 38 Emmy-palkintoa (Television Academy). *Game of Thrones* -sarjan juonellinen ennalta-arvaamattomuus ja useat tarinalinjat sekä visuaalinen väkivalta ja seksi ovat kartuttaneet sarjan suosiota. Samaan aikaan televisiossa nähdään *Game of Thronesin* lisäksi yhä enemmän korkeiden tuotantoarvojen fantasiatelevisiosarjoja, joissa näyttelevät tunnetut ja arvostetut näyttelijät. Esimerkiksi HBO:n scifi-sarja *Westworldia* (Yhdysvallat 2016–) tähdittävät Ed Harris ja Anthony Hopkins.

Tunnettujen fantasiakertomusten esittäminen elokuvakankaalla ja televisiossa alkoi kuitenkin jo aiemmin, voimakkaammin 1970-luvun lopulta alkaen. J. R. R. Tolkienin teokset saivat ensin näkyvyyttä animaatiomuodossa. Ensin Arthur Rankin Jr:n ja Jules Bassin (tuotantoryhmänä Rankin/Bass) elokuvana *Hobitti* (*The Hobbit* 1977) ja perään kunnianhimoisena mutta kesken jääneenä Ralph Bakshin ohjaamana suurtuotantona *Taru sormusten herrasta* (*The Lord of the Rings* 1978). Disney-yhtiökin osallistui suureellisempien fantasia-animaatioiden tekemiseen kenties synkimmällä kokoillan elokuvallaan *Hiidenpata* (*The Black Cauldron*, 1985, ohj. Ted Berman & Richard Rich), joka pohjasi vapaasti Lloyd Alexan-

derin kelttimytologiaa hyödyntävään kirjasarjaan *Prydainin kronikka* (1963–68). Disneyn animaatioelokuvissa fantasia, fantastiset troopit ja maisemat ovat olleet merkittäviä halki vuosikymmenten aina ensimmäisestä kokoillan animaatiosta *Lumikki* (*Snow White and the Seven Dwarfs*, 1937, ohj. David Hand ym.) esimerkiksi 2000-luvun suurmenestyksiin *Frozen* (2013, ohj. Chris Puck & Jennifer Lee) ja sen jatko-osaan *Frozen II* (2019, ohj. Chris Puck & Jennifer Lee) saakka. Myöhemmin Disney-yhtiöt yrittävät elvyttää, kenties Tolkien filmatisointien menestyksen vanavedessä, C. S. Lewisin Narnia-sarjaa kolmella filmatisoinnilla: *Narnian tarinat: Velho ja leijona* (*The Chronicles of Narnia: The Lion, The Witch and the Wardrobe* 2005, ohj. Andrew Adamson), *Narnian tarinat: Prinssi Kaspian* (*The Chronicles of Narnia: Prince Caspian* 2008, ohj. Andrew Adamson) ja *Narnian tarinat: Kaspianin matka maailman ääriin* (*The Chronicles of Narnia: The Voyage of the Dawn Treader* 2010, ohj. Michael Apted). Onnistuneemmin *Narnia*-sarjan oli adaptoinut Suomessakin usein nähtynä televisiosarjana brittiläinen BBC vuosina 1988–1990 selvästi lapsille suunnatulla sarjaltaan *Narnian tarinat* (*The Chronicles of Narnia*).

1980-luvun ylistetyimpiä fantasiaelokuvia on vuorostaan rujo, kaunistelematon ja väkivaltainen John Boormanin kuningas Arthurin maailman elokuvallinen tulkinta *Excalibur – Kuninkaan miekka* (1981), joka pohjasi vapaasti Thomas Maloryn klassiseen *Le Morte d'Arthur* (1485) -teokseen. Raakuudessaan ja brutaaliudessaan Boormanin teoksen voi esteettisesti nähdä jopa myöhemmän *Game of Thrones* -sarjan edeltäjänä. Kuningas Arthurin maailma on kokenut uusia tulemia television puolella toistuvasti myös seuraavilla vuosikymmenillä, kuten vuoden 1998 tv-minisarja *Merlin* tai vuosina 2008–2012 esitetty kulttimainetta nauttiva samanniminen tv-sarja osoittavat. Versioissa kuningas Arthurin myyttinen keskiaika kohtaa Tolkienin fantasiateosten tapaisen klassisen korkeafantasian. Vastaavanlaista suurta fantasiaa elokuvana teki aiemmin myös ohjaaja Ron Howard huippukalliilla ja esteettisesti yritteliäällä elokuvallaan *Willow* (1988).

1990-luvulla fantasia-aiheet nousivat jälleen elokuvassa valtavirtaan ja valtavan suosituiksi. Bram Stokerin *Draculan* uusi taiten tehty versio *Bram Stokerin Dracula* (*Bram Stoker's Dracula*, 1992) oli menestys Euroopassa, mutta ei mennyt synkkine sävyineen niinkään läpi Yhdysvalloissa. Samalla menestysjunalla yritti kulkea myös toista kauhufantasian klassikkoa *Frankensteinia* shakespearelaiseen henkeen kääntänyt Kenneth Branagh elokuvallaan *Frankenstein* (*Mary Shelley's Frankenstein*, 1994). Vampyyritarinoiden suosio oli *Draculan* ohella osoitettu kauan sitten jo John Polidorin *Vampyyrillä* (*The Vampyre*, 1819). Kirjallisuudessa kymmeniä miljoonia myyneet Anne Ricen *Vampyyrikronikat* (*The Vampire Chronicles*, alk. 1976) yritettiin 1990-luvulla siirtää nousevan vampyyribuumin osana elokuvakankaalle. Sarjan ensimmäinen osa Neil Jordanin ohjaama *Veren vangit* (*Interview with the Vampire: The Vampire Chronicles*, 1994) käytti Hollywoodin tähtinäyttelijöitä ja vei esteettisesti Coppolan *Draculan* tavoin vampyyrifiktio kohti uutta vuosituhatta.

Jo aiemmin mainittu *Buffy, vampyyrintappaja* ja sitä edeltänyt samanniminen elokuva (1992, ohj. Fran Rubel Kuzui) ovat myös toimineet usean nykyisen vampyyritarinan esikuvana. Vampyyribuumin menestyksekkäin elokuvasarja on Stephanie Meyerin *Houkutus*-sarjaan (*Twilight*, 2005–2008) perustunut niin sanottu *Twilight*-saaga: *Twilight – Houkutus* (*Twilight* 2008, ohj. Catherine Hardwicke), *Twilight – Uusikuu* (*New Moon* 2009, ohj. Chris Weitz), *Twilight – Epäily* (*Eclipse* 2010, ohj. David Slade) ja kaksiosainen *Twilight – Aamunkoi* (*Breaking Dawn* 2011–2012, ohj. Bill Condon). Nämä elokuvat aloittivat jonkinlaisen uuden 2000-luvun vampyyribuumin. Teini-ikäisille suunnattu sarja käyttää hyväkseen klassisia vampyyri- ja ihmissusikuvastoja liittäen tarinaan yksinkertaistettua teiniromantiikkaa ja yhdysvaltalaista pienkaupunkimiljöötä. Vastaavilla teemoilla omanlaisistaan vinkkeleistä ovat pelanneet niin ikään yhdysvaltalaiset vampyyri tv-sarjat kuten *True Blood* (Yhdysvallat 2008–2014), *Vampyyripäiväkirjat* (*The Vampire Diaries*, Yhdysvallat 2009–2017) ja *Vampyyrien sukua* (*The Originals*, Yhdysvallat 2013–2018).

2000-luvun tekninen kehitys on mahdollistanut myös erityisen kunnianhimoisten tarinoiden kuvaamisen elokuvaan. Tällaisia ovat esimerkiksi Lewis Carrollin lastenfantasiaklassikkojen *Liisan seikkailut ihmemaassa* (*Alice in Wonderland*, 1865) ja *Liisan seikkailut peilimaailmassa* (*Through the Looking-Glass*, 1871) yritteliäät jatko-osat Tim Burtonin *Liisa Ihmemaassa* (*Alice in Wonderland*, 2010) ja James Brodinin *Liisan seikkailut peilimaailmassa* (*Alice Through the Looking Glass*, 2016). Vapaamuotoisissa ”jatko-osisa” kirjojen pikkutyttö Liisa on kasvanut teiniksi ja nuoreksi aikuiseksi ja ympäröivä maailma hirviöineen ja miekkataisteluineen muistuttaa kovasti useiden aikansa suosittujen fantasiaelokuviin ympäristöä. Todellinen klassikkoadaptaatio on niin ikään myös Robert Zemeckiksen teknisesti leikittelevä mutta alkuperäistarinaa dramaattisesti muokkaava *Beowulf* (2007). Versiossa runoelman kauhistuttava suohirviö Grendelin äiti onkin eroottisesti latautunut hahmo, jota näyttelee Angelina Jolie. Lisäksi runoelman loppuosan keskeinen hirviömäinen lohikäärme paljastuu elokuvaversiossa Beowulfin omien kupeiden hedelmäksi. Elokuva on toteutettu rotoscope-animaatiotekniikalla ja yhdistelee siten näytellyn elokuvan, animaation ja pelien esteettisiä ominaisuuksia.

Scifin puolella visuaalisesti kunnianhimoisia tarinoita ovat esittäneet muun muassa Christopher Nolanin postapokalyptinen, ekokriittisiäkin teemoja sivuava avaruusseikkailu *Interstellar* (2014), samoin avaruuteen sijoittuvat selviytymiskamppailut *Gravity* (2013, ohj. Alfonso Cuarón) ja *The Martian* (2016, ohj. Ridley Scottin), ihmisen ja ei-inhimillisen välistä suhdetta sekä kielien merkitystä maailma ymmärtämiseen syvällisesti puiva avaruusolentoelokuva *Arrival* (2016, Denis Villeneuve) ja tuoreimpina Luc Bessonin *Valerian and the City of a Thousand Planets* (2017). Visuaalisesta loistokkuutta tarjoilee myös Denis Villeneuven *Blade Runner 2049* (2017), joka on adaptaatio Ridley Scottin ikonisesta 1980-luvun *Blader Runnerista* (1982).

Lopuksi: Fantasian monet mahdollisuudet

Olemme tässä luvussa pyrkineet kartoittamaan karkeasti audio-visuaalisen fantasiafiktion historiallisia kehityslinjoja sekä nostamaan esiin joitakin keskeisiä teemoja, kuten sankaruuden. Fantasiafiktion laaja-alaisuus sekä suosio selittyy sillä, miten moninaisia teemoja sen piirissä on mahdollista käsitellä. Fantasian kyky käsitellä yhteiskunnallisia teemoja fantastisten elementtien avulla tuntuu tekevän siitä genren, joka pystyy jatkuvasti reagoimaan poliittisiin, yhteiskunnallisiin ja kulttuurisiin ilmiöihin ja tekemään niistä kiinnostavia tarinoita. Toisin sanoen fantasiafiktion piirissä käytetään genren keinoja nykyculttuurin keskeisten teemojen – kuten ihmisen vaikutus ympäröivään maailmaan, luontoon ja muuhun ja ei-inhimilliseen – käsittelyyn. Muun muassa ilmastonmuutoksen inspiroima postapokalyptisen fiktion buumi näkyy scifi-elokuvien, kuten *Interstellarin*, lisäksi myös televisiossa vahvasti. Zombiapokalypsiä visioivat kauhua ja fantasiaa sekoittaen muun muassa *iZombie* (Yhdysvallat 2015–2019), *Walking Dead* (Yhdysvallat 2010–) ja *Fear of the Walking Dead* (Yhdysvallat 2015–). Teknologian kehitystä sen sijaan on jo vuosikymmenet refleктоitu, visioitu ja inspiroitu scifissä. Jo 1970-luvulla *2001 Avarusseikkailu* kertoi visuaalisesti ansioituneesti keinoälyn vaaroista, ja myöhemmin televisiosarjat, kuten *Taisteluplaneetta Galactica* sekä *Westworld* ovat varoittaneet meitä ihmisen kaltaisten robottien vaaroista (ks. myös Koistinen 2015a).

Etenkin televisiossa fantasiafiktiota on nähty 2000-luvulla todennäköisesti enemmän kuin koskaan, mitä voisi pitää eräänlaisena vastaiskuna pitkään ruutuaikaa vallanneelle tositelevisiolle. Fantasiatarinat leviävät myös transmediaalisesti mediasta toiseen (ks. Koistisen & Väლისalon luku ”Fantasia ja transmedia” tässä teoksessa). Fantasian generiset piirteet helpottavat tarinoiden myymistä eri medioissa, kun tarinamaailmojen logiikka sallii vaikkapa rinnakkaisen todellisuuden herättämistä toiseen mediaan sijoittuvassa tarinassa (ks. Harvey 2015, 1; Mittell 2015, 311; Roine 2015). Genrehybridiyden ominaisuuksilla on jo vuosikymmeniä leikitel-

lyt tilannekomediaa eli *sitcomia*, scifin aikamatkoja, avaruusoopperaa, dystooppisia tulevaisuuksia, mitä erikoisimpia fantasiamaailmoja sekä *film noir* -perinnettäkin tilanteen niin sopiessa mestarillisesti yhdistelevä edelleen jatkuva *Red Dwarf* -kulttiklassikkosarja (Iso-Britannia 1988-).

Transmediaalisuuden lisäksi myös erilaiset adaptaatiot ja intertekstuaalisia viittauksia kuhisevat *mash-upit* eli eri ilmiöiden yhdistelmät kukoistavat fantasiafiktiossa (ks. de Bruin-Molé 2017, 249–250). *Grimm* (Yhdysvallat 2011–17) ja *Once Upon a Time* (Yhdysvallat 2011–) tuovat vanhojen satujen maailman uudelleen eloon, kun *Penny Dreadful* (Yhdysvallat 2014–16) taas sekoittaa kiinnostavalla tavalla kauhua ja fantasiaa, viitaten intertekstuaalisesti muun muassa *Frankensteiniin* ja *Draculaan*, *Dorian Grayn muotokuvaan* sekä *Tohtori Jekylliin ja Mr. Hydeen*. Muita viime aikojen fantasiasarjoja ovat muun muassa *American Gods* (Yhdysvallat 2017–), yhteiskunnallisesti kantaaottava *Black Mirror* (Iso-Britannia 2011–), avaruusseikkailu *The Expanse* (Yhdysvallat 2015–), muun muassa sukupuolen, seksuaalisuuden ja identiteetin rajoilla leikittelevä *Sense8* (Yhdysvallat 2015–2018) ja kauhufantasia *Stranger Things* (Yhdysvallat 2016–) – listaa voisi jatkaa loputtomiin.

Voisi siis kiteyttää, että fantasialla on aina ollut suuri rooli elokuvassa ja televisiossa. Näin on ollut kyseisten mediamuotojen synnystä saakka, eikä suosio näytä laantuvan. Fantasia on sen sijaan sopeutunut hyvin elokuvan ja television kokemiin muutoksiin, kuten vaikkapa suoratoistotelevision syntyyn (ks. myös Telotte 2004, 19; Vint 2013). Verkossa julkaistut televisiosarjat, kuten *Handmaid's Tale* (Yhdysvallat 2017–) tai surrealistinen *Twin Peaks* (Yhdysvallat 2017, aiemmat televisiossa esitetyt kaudet 1990–91) tarjoilevat meille fantasiaa parhaimmillaan. Levitystä sekä perinteisen television että suoratoistoverkon kautta käyttävät myös useat perinteisemmät tuoreet fantasiasarjat, kuten jo mainittu huippusuositettu *Game of Thrones* tai tuoreemmat *Lucifer* (Yhdysvallat 2016–), *The Magicians* (Yhdysvallat 2015–) ja *The Shannara Chronicles* (Yhdysvallat 2016–). Fantasia televisiossa ja elokuvassa on tarjonut paikan yhteiskunnalliseen vaikuttamiseen ja kannanottoon sil-

loin, kun realistisemmalla draamalla ei välttämättä ole ollut siihen samanlaisia mahdollisuuksia. Samalla se on tarjonnut ajatuksia ja tunteita herättäviä tarinoita toisenlaisista maailmoista sekä visuaalisia speaktaakkeleja ja kevyttä viihdettä. Fantasian merkitykset ja roolit audiovisuaalisessa fiktiossa siis vaihtelevat. Audiovisuaalista fiktiota on kritisoitu speaktaakkeliä korostamisesta sisällön ehdoilla (Roberts 2006, 67). Speaktaakkeli on kuitenkin ollen osa audiovisuaalisen fiktion lumovoimaa, ja nimenomaan fantasiaa lajityyppinä antaa loistavat puitteet uudenlaisten audiovisuaalisten speaktaakkeliä kehittelylle.

VIITTEET

¹ Keskitymme erityisesti länsimaiseen elokuvaan ja televisioon. Tämän vuoksi esimerkiksi aikansa eläväistä neuvostoliittolaista kulttuuria tai aasialaista mangaa ja animea ei käsitellä tässä luvussa. Manga-fantasiasta ks. Kontturin luku ”Fantasia sarjakuvissa” tässä teoksessa ja neuvostoliittolaisesta fantasiasta ks. Salmisen luku ”Fantasia ja politiikka” tässä teoksessa.

² Tätä ennen mielikuvituksellisia elementtejä oli käytetty Lumièren veljesten *Charcuterie Mécaniquen* lisäksi myös varhaisemmissa niin sanotuissa attraktioelokuvissa. Tutkija Tom Gunning (1986) käytti termiä ”cinema of attractions” viitaten yhteen vetovoimaaseen kohteeseen tai elementtiin, kuten huvipuistoon tai sirkukseen, keskittyneisiin varhaisiin elokuviin. Erityisesti varhaisista tieteisfiktiivisistä elokuvista ks. Hardy 1984/1995.

³ Lugosi oli esiintynyt Draculana teatterinäyttämöllä jo vuosikymmeniä. Näistä tunnetuin oli vuoden 1927 Broadway-adaptaatio.

⁴ Mielenkiintoinen kuriositeetti on, että *Ozin velho* oli ehdolla Oscar-gaalan arvostetuimman parhaan elokuvan palkinnon saajaksi, mutta samaisen palkinnon voitti ohjaaja Victor Flemingin toinen saman vuoden elokuva *Tuulen viemää* (*Gone with the Wind*, 1939). Fleming siis kilpaili kategorioissa itseään vastaan ja voitti *Tuulen viemällä* myös parhaan ohjaajan Oscar-palkinnon.

⁵ Yleisteoksen *Tieteiselokuvan käsikirja* (2016) scifi-elokuvan troopeista on kirjoittanut Markku Soikkeli. Tiedemiehen arkkityypistä ks. Soikkeli 2016, 170–176.

⁶ Termi ”pulp” viittaa tarinoihin, joita painettiin halvalla paperilla ja markkinoitiin pienehkölle mutta omistautuneelle lukijajoukolle. Ne olivat suosittuja etenkin 1920–1950-luvulla. (Geraghty 2009, 8.) Ks. myös Korpuan luku sankarifantasiasta, pulpista ja populaarikirjallisuudesta tässä samassa teoksessa.

⁷ Scifi-televisiohistoriasta ks. myös Koistinen 2015a.

LÄHTEET

- Aldiss, Brian & David Wingrove (1986) *Trillion year spree: the history of science fiction*. New York: Avon.
- Attebery, Brian (2002) *Decoding gender in science fiction*. New York: Routledge.
- Booker, M. Keith (2004) *Science fiction television*. Westport: Praeger.
- Bould, Mark (2003) Film and television. Teoksessa Edward James & Farah Mendelsohn (toim.) *The Cambridge companion to science fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 79–95.
- Box office mojo*. All time box office: worldwide grosses. URL: <http://www.boxofficemojo.com/alltime/world> (Luettu 29. 3. 2021).
- Bradley, Linda (2000) Scully hits the glass ceiling: postmodernism, post-feminism, posthumanism, and the *X-files*. Teoksessa Elyce Rae Helford (toim.) *Fantasy girls: gender in the new universe of science fiction and fantasy television*. Lanham: Rowman & Littlefield, 61–90.
- Butler, David (2015) Fantasy. *Oxford bibliographies*. URL: <http://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199791286/obo-9780199791286-0192.xml> (Luettu 29. 3. 2021).
- de Bruin-Molé, Megan (2017) ”Now with ultraviolent zombie mayhem!” The neo-Victorian novel-as-mashup and the limits of postmodern irony. Teoksessa Marie-Luise Kohlke ja Christian Gutleben (toim.) *Neo-Victorian humour: comic subversions and unlaughter in contemporary historical re-visions*. Amsterdam: Rodop, 249–276.
- Dixon, Winston W. (2008) Tomorrowland TV: The space opera and early science fiction television. Teoksessa J. P. Telotte (toim.) *The essential science fiction television reader*. Lexington: University Press of Kentucky, 93–110.
- Duchovnay, Gerald (2008) From big screen to small box: adapting science fiction film for television. Teoksessa J. P. Telotte (toim.) *The essential science fiction television reader*. Lexington: University Press of Kentucky, 69–90.

- Fowkes, Catharine A. (2010) *The Fantasy Film*. Malden: Wiley-Blackwell.
- George, Susan A. (2009) Science fiction film: nineteenth and twentieth centuries. Teoksessa Robin Anne Reid (toim.) *Women in science fiction and fantasy, vol. 1*. Westport: Greenwood, 112–122.
- Geraghty, Lincoln (2009) *American science fiction film and television*. Oxford: Berg.
- Glut, Donald F. (1975) *The Dracula book*. Metuchen: Scarecrow Press.
- Goldweber, David Elroy (2016) *Claws & saucers: science fiction, horror, and fantasy film: a complete guide: 1902-1982*. Revised Edition. Ei julkaisupaikka: David Elroy Goldweber.
- Goodrum, Michael, Tara Prescott & Philip Smith (toim., 2018) *Gender and the superhero narrative*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Gunning, Tom (1986) The cinema of attractions: early film, its spectators and the avant-garde. *Wide Angle*, vol. 8, no. 3–4 Fall 1986, 63–70.
- Von Gunden, Kenneth (1989) *Flights of fancy: the great fantasy films*. Jefferson: McFarland.
- Hardy, Phil (toim.) (1995/1984). *The overlook film encyclopedia: science fiction*. Woodstock: The Overlook Press.
- Harvey, Colin B. (2015) *Fantastic transmedia. Narrative, play and memory across science fiction and fantasy storyworlds*. Basingstoke: Palgrave MacMillan.
- Helford, Elyce R. (2000) Introduction. Teoksessa Elyce Rae Helford (toim.) *Fantasy girls: gender in the new universe of science fiction and fantasy television*. Lanham: Rowman & Littlefield, 1–9.
- Hill, Rodney (2008) Anthology drama: mapping the *Twilight Zone*'s cultural and mythological terrain. Teoksessa J. P. Telotte (toim.) *The essential science fiction television reader*. Lexington: University Press of Kentucky, 111–126.
- Hodges, Lacy (2008) Mainstreaming marginality: genre, hybridity, and postmodernism in *The X-Files*. Teoksessa J. P. Telotte (toim.) *The es-*

- sential science fiction television reader*. Lexington: University Press of Kentucky, 231–245.
- James, Edward & Mendlesohn, Farah (toim.) (2012) *Cambridge companion to fantasy literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Johnson-Smith, Jan. (2005) *American science fiction TV: Star Trek, Stargate and beyond*. London: I. B. Tauris.
- Joshi, S. T. (toim.) (2011) *Encyclopedia of the vampire. The living death in myth, legend, and popular culture*. Santa Barbara: ABC-CLIO, LLC.
- Koistinen, Aino-Kaisa (2016) *Bionic Womanista Jessica Jonesiin – spekulatiivisen fiktion toimintasankaritaret ja representaation politiikka*. *Niin & Näin* 4/2016, 83–88.
- Koistinen, Aino-Kaisa (2015a) *The human question in science fiction television. (Re)imagining humanity in Battlestar Galactica, Bionic Woman and V*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Koistinen, Aino-Kaisa (2015b) Maskuliinisuuksia ja vaarallista seksuaalisuutta: Naiset ja väkivalta *Taisteluplaneetta Galactica* -televisiosarjassa. Teoksessa Tiina Mäntymäki (toim.) *Uhri, demoni vai harhainen hullu? Väkivaltainen nainen populaarikulttuurissa*. Vaasa: Vaasan yliopisto, 153–170.
- Koistinen, Aino-Kaisa (2015c) ”The machine is nothing without the woman”: gender, humanity and the cyborg body in the original and reimagined *Bionic Woman*. *Science Fiction Film and Television* 8:1/2015, 53–74.
- Koistinen, Aino-Kaisa (2011) Sukupuolijousto ja ihmisen kaltaisia koneita. Sukupuolen ja ihmisyyden kytköksiä *Taisteluplaneetta Galactica* -televisiosarjoissa. *Lähikuva* 2/11, 24–37.
- Korpua, Jyrki (2017) What about Tauriel? From divine mothers to active heroines – the female roles in J. R. R. Tolkien’s legendarium and Peter Jackson’s movie adaptations. Teoksessa Francesca T. Barbini (toim.) *Gender identity and sexuality in current fantasy and science fiction*. Edinburgh: Luna Press Publishing, 207–228.

- Lucas, Barbara L. (2009) Television: twentieth century. Teoksessa Robin Anne Reid (toim.) *Women in science fiction and fantasy, vol. 1*. Westport: Greenwood, 135–147.
- McCarthy, Niall (2015) The most successful movie franchises in history [infographic]. *Forbes*. <https://www.forbes.com/forbes/welcome/?toURL=https://www.forbes.com/sites/niallmccarthy/2015/04/13/the-most-successful-movie-franchises-in-history-infographic/&refURL=https://www.google.fi/&referrer=https://www.google.fi/> (Luettu 29. 3. 2021).
- Merisalo, Outi (2005) Fantasia varhaisessa filmissä. Teoksessa Kristian Blomberg, Irma Hirsjärvi & Urpo Kovala (toim.): *Totutun tuolla puolen. Fantasian rooleista taiteissa ja kommunikaatiossa*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy, 157–173.
- Mittell, Jason (2015) *Complex TV. The poetics of contemporary television storytelling*. New York and London: New York University Press.
- Ono, Kent A. (2000) To be a vampire on *Buffy the Vampire Slayer*: Race and (”other”) socially marginalizing positions on horror tv. Teoksessa Elyce Rae Helford (toim.) *Fantasy girls: gender in the new universe of science fiction and fantasy television*. Lanham: Rowman & Littlefield, 163–186.
- Roberts, Adam (2006) *Science fiction. The new critical idiom*. Second Edition. London: Routledge.
- Roine, Hanna-Riikka (2016) *Imaginative, immersive and interactive engagements. The rhetoric of worldbuilding in contemporary speculative fiction*. Tampereen yliopisto.
- Sardar, Ziauddin (2002) Introduction. Teoksessa Ziauddin Sardar & Sean Cubitt (toim.) *Aliens r us: the other in science fiction cinema*. London: Pluto Press, 1–17.
- Scott, Suzanne A. (2019) *Fake geek girls. Fandom, gender, and the convergence culture industry*. New York: New York University Press.
- Sharp, Sharon (2008) *Star maidens: Gender and science fiction in the 1970s. Science Fiction Film and Television*. Vol. 1, Issue 2, 275–287
- Soikkeli, Markku (2016) *Tieteiselokuvan käsikirja*. Helsinki: Avain.

- Spigel, Lynn (1991) From domestic space to outer space: The 1960s fantastic family sitcom. Teoksessa Constance Penley, Elisabeth Lyon, Lynn Spigel & Janet Bergstrom (toim.) *Close encounters: film, feminism and science fiction*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 205–235.
- Television academy. Emmys. *Game of Thrones*. <http://www.emmys.com/shows/game-thrones> (Luettu 29.3.2021).
- Telotte, J. P. (2014) *Science Fiction TV*. New York & London: Routledge.
- Telotte, J. P. (2008) Introduction: The trajectory of science fiction television. Teoksessa J. P. Telotte (toim.) *The essential science fiction television reader*. Lexington: University Press of Kentucky, 1–34.
- Vint, Sherryl (2013) Spectacles and seriality: The entwined pleasure potential of science fiction television. *Deletion*, 30.8.2013. <http://www.deletionscifi.org/episodes/episode-1/spectacles-and-seriality-the-entwined-pleasure-potential-of-science-fiction-television/> (Luettu 29. 3. 2021).
- Yaszeck, Lisa (2008) Shadows on the cathode ray tube: adapting print science fiction for television. Teoksessa J. P Telotte (toim.) *The essential science fiction television reader*. Lexington: University Press of Kentucky, 55–68.