

Kirsi Soini

## **Ajasta tehty aine**

**Ajasta, paikasta ja henkilöhahmoista Leena Krohnin teoksissa *Umbra*, *Pereat mundus* ja *Unelmakuolema***

Suomen kirjallisuuden pro gradu -tutkielma

Tampereen yliopisto, huhtikuussa 2008

## Tiivistelmä

Pro gradu -tutkielmassani tarkastelen Leena Krohnin teoksia *Umbra* (1990), *Pereat mundus* (1998) ja *Unelmakuolema* (2004) niissä esiintyvien aikaan, paikkaan ja henkilöhahmoihin liittyvien kysymysten kautta. Näiden kysymysten myötä lähestyn myös kirjallisuudessa yleensä, sekä em. teoksissa esiintyviä näkökulman ongelmia sekä edelleen kirjallisuuden suhdetta todellisuuteen ja sitä kautta omaan aikaansa. Ajan ja paikan kysymyksiä tarkastelen mm. Mihail Bahtinin romaanikronotoopin käsitteen kautta. Näkökulmaan ja kirjalliseen maailmankuvaan liittyvien kysymysten tarkastelussa olen käyttänyt apunani Boris Uspenskin teosta *Komposition poetiikka* (1991). Kirjallisuuden todellisuussuhteen hahmottamisessa apunani on ollut Dorrit Cohnin teos *Fiktion mieli* (2006).

Leena Krohnia on etenkin 1990-luvun tutkimuskirjallisuudessa pidetty yhtenä suomalaisen postmodernin edustajana, ja hänen teoksissaan onkin nähtävissä joitain postmodernistiselle kirjallisuudelle luonteenomaisia piirteitä. Krohnin teoksia tarkasteltaessa on usein hedelmällisempää lähestyä niitä yhteiskuntatieteissä puhutun postmodernin kuin kirjallisuustieteen käyttämän postmodernismin kontekstissa. Tässä tutkielmassa kiinnitän huomiota lähinnä postmoderniin aikakäsitykseen, identiteettiin, sekä niin sanottuun pirstaleiseen maailmankuvaan. Teknologiseen kehitykseen ja tieteiskirjallisuuden suuntaan viittaavat kysymyksenasettelut nousevat melko suureen osaan etenkin paikkaan ja ruumiillisuuteen liittyvien pohdintojen yhteydessä.

Aiheen monipolvisuuden takia yleinen tutkimusotteeni on kahdesta strukturalistisesta teoreetikosta melko eklektinen. Lähestyn tekstejä lähiluvun ja tulkinnan kautta, joita taas ohjaavat strukturalismin lisäksi muun muassa erilaiset taiteenfilosofiset ja -sosiologiset tekstit sekä henkilöhahmojen tutkimus. Jonkin verran huomioita teen myös Krohnin oman ajattelun suuntaan. Kirjailijan ei-fiktiivinen tuotanto on kautta hänen uransa kulkenut samansuuntaisesti romaanien ja niissä käsiteltävien aiheiden kanssa. Tätä kautta tarkastelen myös teosten suhdetta todellisuuteen ja omaan aikaansa.

Avainsanat: aika, paikka, kronotoopit, henkilöhahmo, postmoderni, tieteiskirjallisuus

1.	Johdanto .....	1
2.	Leena Krohn – lyhyt kirjailijaesittely .....	8
2.1.	Krohn kotimaisen kirjallisuuden kentällä .....	11
2.2.	Kantaaottava kirjailija .....	13
3.	Teosesittely .....	21
3.1.	Umbra.....	22
3.2.	Unelmakuolema .....	23
3.3.	Pereat mundus .....	25
3.4.	Dystooppisia tulevaisuudenkuvia .....	26
4.	Ajasta ja sen käsittämisestä.....	31
4.1.	Aikakäsityksen muutokset suhteessa kirjallisuuden todellisuuskuvaan .....	34
4.2.	Henkilöhahmo ja postmoderni aikakäsitys .....	37
4.3.	Ihminen, kone ja muuttuva aika.....	40
5.	Näkökulman ongelmia .....	46
5.1.	Kertoja – tekijä? .....	48
5.2.	Taiteen ja todellisuuden suhteista .....	51
6.	Rakenneanalyysi ja tulkintaa .....	54
6.1.	Pereat mundus ja kubistinen rakenne.....	54
6.2.	Umbra, Lucia ja Keinolempi ja sirpaleinen arkipäivä .....	61
6.3.	Aika ja eheä minuus.....	64
6.4.	Håkan ja postmoderni subjekti.....	68
6.5.	Umbra ja ajan paradoksit .....	74
7.	Teknologia ja ihmisyyden uudet haasteet .....	80
7.1.	Katso konetta – katso ihmistä .....	84
7.2.	Sähköpostiterapia kohtaamattomuuden metaforana .....	87
8.	Tajunnan tilat – ruumis paikkana.....	92
9.	Unen ja kuoleman kuvat .....	100
9.1.	Maailman loppu – ja uusi alku.....	101
9.2.	”Kuin kirja kääritään kokoon” .....	104
10.	Lopuksi .....	109
	Lähdeluettelo.....	117

## 1. Johdanto

Leena Krohn debytoi vuonna 1970 lastenkirjalla *Vihreä vallankumous*. Hänen neljälle vuosikymmenelle ulottuva tuotantonsa on laaja ja monipuolinen ja pitää sisällään lastenkirjallisuuden lisäksi muun muassa lyriikkaa, romaaneja sekä esseistiikkaa. Kirjailija itse on todennut löytäneensä tyyliinsä, ”väljän, avoimen ja musiikillisen jatkumon, joka vapaasti etsii tilaansa romaanin ja novellistiikan välimaastossa”, vuonna 1983 ilmestyneen *Donna Quijoten* myötä. (Krohn 1991, 105.) Vuonna 1985 ilmestynyt, hyönteismaailmaan sijoittuva *Tainaron*, sekä vuonna 1992 voitettu Finlandia-palkinto *Matemaattisista olioista* vakiinnuttivat hänen asemansa kotimaisen kirjallisuuden kentällä.

Krohnin omintakeinen tyyli ja hänen ihmisyyttä, subjektia ja moraalialia käsittelevät teoksensa ovat kiinnostaneet paitsi lukijoita myös kirjallisuudentutkijoita lähes koko hänen uransa ajan. Suomalaisista tutkijoista etenkin Pirjo Lyytikäinen ja Lea Rojola ovat käsitelleet Krohnia useissa artikkeleissa ja antologioissa. Tampereen yliopistossa Krohnista on viimeisen kahdenkymmenen vuoden aikana valmistunut kymmenisen pro gradu-tutkielmaa sekä Virpi Kurhelan lisensiaatintyö vuonna 2002.

Yleinen tendenssi Krohnin tuotantoa tarkasteltaessa näyttää olevan subjektin ja identiteetin olemuksen, merkityksen rakentumisen, sekä maailmassa ja olemassa olemisen tapojen esiintuominen hänen teoksissaan. Moraalin ja etiikan käsitteet nousevat myös usein esiin Krohnista puhuttaessa. Kirjailija hahmottelee eräänlaista omaa moraalifilosofiaansa paitsi romaaneissaan ja essee- ja artikkelikokoelmissaan, myös julkisessa keskustelussa lehtien palstoilla, sekä omilla kotisivuillaan internetissä ([www.kaapeli.fi/krohn](http://www.kaapeli.fi/krohn)). Filosofiset, ja etenkin eksistentiaalistiset painotukset nousevat toistuvasti esille Krohnin tuotantoa käsittelevissä tutkielmissa.

Näkökulmasta riippumatta Krohnin tekstien tulkinta johdattelee lähes poikkeuksetta faktan ja fiktion, elämän ja kuoleman, oikean ja väärän, sekä

ajan ja äärettömyyden kysymysten äärelle. Krohnin teokset osoittautuvat usein hyvin monitulkintaisiksi. Hänen teoksilleen on ominaista se, että niiden (näennäisen) selkeän rakenteen ja helppolukuisen kielen takaa paljastuu monimutkaisia kysymyksiä ihmisestä ja ihmisen olemuksesta.

Krohnin kategorisoiminen jonkin tietyn kirjallisuuden lajin tai tyyliuunnan edustajaksi on runsaasta tutkimusmateriaalista huolimatta osoittautunut vaikeaksi. Hänen teoksissaan on nähty fantasian ja tieteiskirjallisuuden piirteitä, ja ainakin suomalaisissa yleisteoksissa ja bibliografioissa häntä on pidetty myös yhtenä kotimaisen postmodernin edustajana.

Postmodernismi alkaa nyt, 2000-luvun kuluessa olla – etenkin kirjallisuudentutkimuksen kentällä – jo vanhentunut käsite, ja mieluummin puhutaankin jälki- tai myöhäismodernista. 1990-luvulla postmoderni oli kuitenkin eräänlainen muotikäsite, jota oli mahdollista soveltaa lähes kaikilla elämänalueilla: puhuttiin muun muassa postmodernista parisuhteesta, matkailusta tai keittotaidosta. (Saariluoma 1992, 12; Koskela - Rojola 1997, 65.) Postmodernin käsitteen määrittelemineen on osoittautunut hankalaksi senkin takia, että sillä on eri yhteyksissä tarkoitettu hieman eri asioita. On puhuttu postmodernista yhteiskunnasta, ja toisaalta postmodernista kulttuurista ja kirjallisuudesta.

Postmodernista kirjallisuudesta puhuttaessa käsitteen sisältöä näyttää määrittelevän sen suhde moderniin, tai modernismiin – siis siihen suuntaukseen, jonka alku etenkin ranskalaisissa teorioissa sijoitetaan 1800-luvun jälkipuoliskolle ja jonka klassinen kausi sijoittuu 1920-luvun modernistisiin romaaneihin – jonka jälkeen postmoderni tulee. Tämä määrittely ei kuitenkaan paljasta sitä millaisessa suhteessa postmoderni edeltäjäänsä on, eikä sitä, liittyykö tämä suhde modernin yhteiskunnalliseen, renessanssista alkaneeseen projektiin, vai taiteissa 1800-luvun loppupuolella syntyneisiin modernistisiin suuntauksiin (Saariluoma 1992, 13.) Liisa Saariluoman mukaan postmoderni kirjallisuus näyttää määräytyvän suhteesta eri moderniin, kuin postmoderni yhteiskunta, jonka ilmausta kirjallisuuden kuitenkin tulisi olla.

1990-luvun kotimaista tutkimuskirjallisuutta lukiessa on lähes mahdotonta olla törmäämättä postmodernia ja postmodernistista kirjallisuutta koskeviin kysymyksenasetteluihin. Kotimaisen kirjallisuuden kentälle ei koskaan päässyt kehittymään varsinaista, postmodernistisena pidettävää koulukuntaa, mutta esimerkiksi Rosa Lixsom, Kjell Westö ja Matti Pulkkinen ovat kirjoittaneet postmodernistisiksi luonnehdittavia teoksia. Myös Leena Krohnin nimi nousee huomattavan usein esille suomalaisesta postmodernista puhuttaessa (esim. Nevala 1992; Rojola 1996).

Krohnin teoksissa onkin nähtävissä joitain postmodernistiselle kirjallisuudelle luonteenomaisia piirteitä, niin muodollisissa kuin sisällöllisissäkin ratkaisuissa. Hän käyttää teksteissään esimerkiksi runsaasti intertekstuaalisia viittauksia ja subtekstejä, mikä on yksi postmodernistisen kirjallisuuden tyypillisimmistä tyylikeinoista. Usein tarinat myös lähestyvät fantasiakertomuksia, joissa ihmeellisiä tai yliluonnollisiakaan ilmiöitä ei pysähdytä ihmettelemään tai aseteta kyseenalaisiksi. Todellisen ja fiktiivisen maailman rajat häviävät, tai niiden välille ei tehdä suurta eroa.

Monet Krohnin teoksissa käsiteltävät teemat liittyvät olennaisesti siihen relatiivisuuteen ja eräänlaiseen historiattomuuteen, ikuisen nykyhetken problematiikkaan, jotka ovat tietoyhteiskunnan ja uuden teknologian melko uusien kulttuuristen ilmiöiden aikaan saamia, ja jotka nähdään tyypillisinä juuri postmodernista kulttuurista ja yhteiskunnasta puhuttaessa. Tämän päivän kulttuurisista ilmiöistä osansa teosten maailmassa saavat niin sanottu todellisuustelevio, tietoverkko monissa muodoissaan, kehittyvä teknologia, ja ennen kaikkea se, millaiseksi ihmisen elämä uudenaikaisessa todellisuudessa on mahdollisesti muodostumassa

Krohnin teoksia tarkasteltaessa on usein hedelmällisempää lähestyä niitä yhteiskuntatieteissä puhutun postmodernin kuin kirjallisuustieteen käyttämän postmodernismin kontekstissa (Rojola 1996, 25). Tämän tutkielman puitteissa tulen kiinnittämään huomiota lähinnä postmoderniin

aikakäsitykseen, identiteettiin, sekä niin sanottuun pirstaleiseen maailmankuvaan. Nämä postmodernille yhteiskunnalle ominaiset ilmiöt näyttävät olevan usein toistuvia rakenteellisia ja sisällöllisiäkin elementtejä Krohnin teoksissa, ja tarjoavat siksi hyvän lähtökohdan tekstien tarkastelulle.

Puhtaana postmodernistina Krohnia ei kuitenkaan ongelmattomasti voi pitää, ja Lea Rojola (1996, 26) näkeekin hänet, ei niinkään postmodernistina kuin modernin kritisoijana: ”ajattelijana, jolle eräät modernin yhteiskunnan periaatteet ja modernissa olevat oletukset – etenkin modernia subjektia ja modernissa ilmenevää epistemologiaa koskevat – ovat muodostuneet ongelmallisiksi ja jopa epäpäteviksi.” Juuri Krohnin kriittinen suhtautuminen nyky-yhteiskuntaan ja sen ilmiöihin ohjaavat osin myös omaa tulkintaani kirjailijan tuotannosta.

Krohnin 1990-luvun lopun ja 2000-luvun teoksissa satiirisuus nousee entistä selvemmin tyyliä määritteleväksi piirteeksi. Kirjailija myös antaa oman äänensä, tapansa havainnoida maailmaa, sekä yhteiskunnallisten ja moraalisten arvostustensa näkyä tekstien taustalla. Liioittelu ja kärjistäminen osoittavat satiirille ominaisista keinoista selkeimmin yhteiskunnallisten ja kulttuuristen epäkohtien suuntaan. Krohnin satiiri kohdistuukin lähes poikkeuksetta lähinnä asioihin tai ilmiöihin – kuten psykiatriaan tai käsitetaiteeseen – ei niinkään ihmisiin, tai erilaisiin ihmistyyppeihin.

Krohnin fiktiivisetkin teokset ovat kiinteässä suhteessa nykytodellisuuteen, omaan aikaansa, jonka kommentaattoreina ne usein toimivat. Kirjallisuuden suhteesta todellisuuteen yleensä on esitetty monenlaisia vaihtelevia näkemyksiä ja teorioita, ja on myös asetettu tietynlaisia vaatimuksia siitä, kuinka sen tulisi tätä todellisuutta kuvata. Jopa todenkaltaisuutta viimeiseen asti vieroksuva, representaatiota epäilevä postmodernistinen kirjallisuus on sidoksissa todellisuuteen, ja asettuu omalla tavallaan kuvaamaan sitä. (Saariluoma 1992, 57.)

Liisa Saariluoma (1992, 57) on todennut kirjailijan funktion olevan tavallaan juuri siinä, että hänellä on mahdollisuus luoda hajanaiseksi koetusta nykytodellisuuden esityksistä eräänlaisia peilejä, joiden kautta lukija voi, jopa paremmin kuin omaa arkikokemustaan refleктоimalla, tiedostaa myös oman tilansa. Krohnin teokset, jotka usein asettuvat kuvaamaan todellisuutta eräänlaisten negaatioiden, peilikuvien tai heijastusten kautta, eivät tosin tarjoa mitään valmista, eheää tai kokonaista kuvaa maailmasta, mutta houkuttelevat lukijan näkemään, ja ennen kaikkea katsomaan asioita toisin, uudesta näkökulmasta.

Tutkielman keskiöön nousevat Krohnin tuotannosta kolme teosta 1990- ja 2000-luvuilta. *Umbra* (1990), *Pereat mundus* (1998) ja *Unelmakuolema* (2004) valikoituivat runsaasta tuotannosta tarkastelun kohteeksi lopulta melko helposti, pääasiassa niiden temaattisen samankaltaisuuden vuoksi. Teokset tarjoavat hedelmällisen lähtökohdan Krohnin kestoaiheiden, kuten ajan ja paikan, ihmisen ja inhimillisen tietoisuuden, sekä hyvän ja pahan (eettisten) kysymysten tarkastelulle. Krohnin tuotannolle ylipäätään näyttää olevan tyypillistä samojen aiheiden kertautuminen teoksesta – niin fiktiivisistä kuin faktuaalisistakin – toiseen. Näissä kolmessa teoksessa esiintyy samojen aiheiden lisäksi samoja henkilöihahmoja ja niiden tapahtumapaikoissa on selviä yhtäläisyyksiä siinä määrin, että teosten voisi katsoa olevan löyhää jatkumoa toisilleen.

Ehkä selkeimmin toistuvat aikaan, sekä sen käsittämiseen ja kuvaamiseen liittyvät kysymykset. Aika, paikka, sekä ihmisen kokemus niistä, ovat lähes kaikkien teoksissa esiintyvien kysymysten taustalla. Tässä mielessä Krohnin teosten tulkinnan voikin liittää laajempaan kirjalliseen ja filosofiseen traditioon.

Ajan ja historian inhimillinen ymmärtäminen ovat kiinteässä yhteydessä subjettiin, ja siihen, kuinka havaitseva subjekti käsittää ja jäsentää todellisuutta. Tämä pätee niin kaunokirjallisuuteen kuin kulttuuriimme ylipäätään. (Saariluoma 1992, 50.) Juuri muutokset ajan ja paikan käsittämisessä ja kokemisessa määrittävät usein myös muutoksia



siirryttäessä ajanjaksosta, tai taiteesta puhuttaessa tyylikaudesta toiseen. Liisa Saariluoma toteaaakin, että esimerkiksi romaanin historiaa voisi tarkastella yhtä hyvin eri romaanimuotojen sisältämien aikakäsitysten historiana. (Emt.) Tämän tutkielman puitteissa tulen tarkastelemaan erilaisten aikakäsitysten vaikutusta kirjalliseen maailmankuvaan sekä fiktion suhdetta todellisuuteen.

Aika ja sen kuvaaminen kuuluvat olennaisena osana kaunokirjallisuuteen ja sen tutkimukseen. Kaunokirjallisuuden, erityisesti proosan voi katsoa jo muodoltaan asettuvan tarkastelemaan aikaa ja sen rakenteita. Romaani on lähtökohtaisesti temporaalinen, ajallinen taidemuoto; kirjallisuuden kuvaamat tapahtumat ovat aina jollain tavalla tulkittavissa ajan ja ajan kulumisen, tai sen havaitsemisen kautta. Aika onkin paitsi useiden fiktiivisten kertomusten toistuva teema myös sekä tarinan että tekstin ainesosa. (Rimmon-Kenan 1991, 58.) Täältä alalta tutkimuskirjallisuutta on löydettävissä varsin runsaasti. Tutkielmassa tulen käyttämään apunani erityisesti Mihail Bahtinin kirjallisen kronotoopin käsitettä tarkastellessani teoksissa ilmeneviä ajan ja paikan kysymyksiä.

Edellä mainittujen aikaan, paikkaan ja subjektiin liittyvien kysymysten myötä tulen lähestymään myös kirjallisuudessa yleensä, sekä edellä mainituissa teoksissa esiintyviä näkökulman ongelmia ja edelleen kirjallisuuden suhdetta todellisuuteen ja sitä kautta omaan aikaansa. Mihail Bahtinin ajattelun lisäksi teoreettisena lähtökohtanani on myös toisen venäläisen strukturalistin, Boris Uspenskin teos *Komposition poetiikka* (1991), jota käytän lähinnä näkökulmaan ja sitä kautta kirjalliseen maailmankuvaan liittyvien kysymysten tarkastelussa. Kirjallisuuden todellisuussuhteen hahmottamisessa käytän apunani Dorrit Cohnin teosta *Fiktioin mieli* (2006). Postmodernin kirjallisuuden ja yhteiskunnan yleisesityksen tukena olen käyttänyt Liisa Saariluoman teosta *Postindividualistinen romaani* (1992.)

Aiheen monipolvisuuden takia yleinen tutkimusotteeni tulee kahdesta strukturalistisesta teoreetikosta huolimatta olemaan melko eklektinen.

Lähestyn tekstejä lähiluvun ja tulkinnan kautta, joita taas ohjaavat strukturalismin lisäksi muun muassa erilaiset taiteenfilosofiset ja -sosiologiset tekstit sekä henkilöhahmojen tutkimus. Jonkin verran huomioita tulen tekemään myös Krohnin oman ajattelun suuntaan. Kirjailijan ei-fiktiivinen tuotanto on kautta hänen uransa kulkenut samansuuntaisesti romaanien ja niissä käsiteltävien aiheiden kanssa, ja se antaakin viitteitä ja avaa mahdollisia polun päitä tulkinnalle. Ei-fiktiivisiä lähteitä Krohnilta ovat tässä hänen kotisivunsa internetissä ja esseekokoelmat *Tribar* (1993) ja *Kynä ja kone* (1996).

## 2. Leena Krohn – lyhyt kirjailijaesittely

Leena Krohn on niitä 1970-luvulla debytoineita kotimaisia kirjailijoita, joiden teosten suhde suomalaiseen proosaperinteeseen on ollut ristiriitainen. Hänen laaja tuotantonsa pitää sisällään lastenkirjoja, runoja, esseistiikkaa, novelleja ja romaaneja. Krohnin kehittämässä eräänlaisessa novellin ja proosarunon hybridissä (Nevala 1992, 166) laji käsitteenä näyttää menettävän merkityksensä. Jo *Donna Quijoten* (1984) tiheät ja moneen suuntaan aukeavat proosakatkelmat vihjaavatkin Nevalan mukaan siitä uudenlaisesta temaattisesta maailmasta, joka on tyypillinen Krohnin myöhemmälle tuotannolle (emt.).

Hyönteismaailmaan sijoittuva kirjeromaani *Tainaron* (1985) on hyvä esimerkki Krohnin tavasta kuvata todellisuutta jonkun täysin vieraan kautta. Hyönteismaailman mikrokosmos – erilaisten pieneliöiden elämä todellisuus – avartaa kuvaa lukijan omasta maailmasta, jonka ilmiöt, arvot ja asenteet näyttäytyvät uudessa valossa. (Nevala 1992, 166.) Krohnin teoksissa yhdistyvät uuden muodon ja uudenlaisen temaattisen maailman etsintä, joka on samalla tapa esittää ja merkityksellistää kuvattua maailmaa uusin tavoin. Pienet ja arkipäivän elämässä helposti huomiotta jäävät tapaukset nousevat usein teosten keskeiseksi sisällöksi. Tämä ”toinen tapa nähdä, tai todellisuuden avaaminen, kyseenalaistaminen ja tutun kääntäminen oudoksi” onkin Pirjo Lyytikäisen (1997, 180) mukaan Krohnin teosten pysyvä pohjavirta.

1990-luvulta lähtien Krohnin teoksiin alkoi ilmestyä enenevässä määrin aiheita, jotka liittyivät uuteen teknologiaan ja sen mukanaan tuomiin muutoksiin ja ilmiöihin. Tietoyhteiskunta, tietoverkko sekä ihminen näiden vaikutuspiirissä ovat nousseet hänen tuotannossaan yhä keskeisempään osaan. Krohn liittyy teknologisen kehityksen osaksi inhimillistä elämää ja kehitystä ja tarttuu toistuvasti muun muassa ihmismielen ja tietotekniikan suhteisiin: ”Toisaalla ovat lihallisen elämän viha, kiima ja ahneus, toisaalla

ihmisen sähköiset kopiot, jotka elävät verkossa ruumiitonta, älyllistä elämää.” (Tarkka 2000, 97.)

Teknologiaan liittyvät ajatukset virtuaalitodellisuudesta ja tekoälystä, niiden olemassaolon luonteesta sekä vaikutuksesta inhimilliseen elämään ja kulttuuriin tulevat ensimmäisiä kertoja esiin jo *Umbrassa* (1990), ja Krohn kehittää näitä ajatuskulkuja edelleen esseekokoelmissaan, kuten *Matemaattisia olioita* (1992), *Tribar* (1993) ja *Kynä ja kone* (1996). *Pereat munduksessa* internet ja uuden teknologian uhkat ja mahdollisuudet ovat jo olennainen osa teoksen sisältöjä. Elämän ja elämisen, elossa olemisen ongelmia lähestytäänkin hänen myöhemmissä teoksissaan usein juuri keinoälyn erilaisia muotoja tarkastelemalla.

Leena Krohn käyttää tuotannossaan kotimaisessa kirjallisuudessa melko kapeaan marginaaliin jääneiden postmodernismin, tieteisfiktion sekä fantasian keinoja. Hänen omintakeinen tyylinsä lainaa paljon myös eri tieteenaloilta, kuten filosofiasta, psykologiasta, sosiologiasta ja luonnontieteistä. Tietoverkosta kiinnostunut kirjailija liittyy teoksiinsa aiheita myös kvantti- tai ydinfysiikan sekä tietotekniikan alueilta. Suomalaisena nykykirjailijana Krohn tuntuu olevan tyyllisesti vailla selvää vertailukohdetta, mutta hänen aihe maailmassaan on toki havaittavissa yhtäläisyyksiä aikalaiskirjailijoihin nähden. Etenkin 1990-luvulta lähtien teoksissa on nähtävissä yhä kärkevämpää yhteiskuntakritiikkiä, sekä eettisten ja moraalisten kysymysten pohdintaa.

*Pereat mundus*, jota Krohn on luonnehtinut pääteoksekseen ([http://www.kaapeli.fi/krohn/pereat/hakanin\\_suku.htm](http://www.kaapeli.fi/krohn/pereat/hakanin_suku.htm)) on myös hänen ”puhdasverisin tieteisfantasiansa” (Kanto 2006, 103). Siinä ovat esillä kaikki kirjailijan aiemmasta tuotannosta tutut pääteemat. Tekoälyn, tekoelämän ja synteettisen evoluution kautta lähestytään yksilöä ja sitä ”kuinka yksin ihminen lopulta on maailman epämääräisessä vilinässä.” (Emt.)

Postmoderneihin – tai postmodernistisiin – tendensseihin Krohnin teokset liittyy paitsi niiden liikkuminen laajassa intertekstuaalisessa maailmassa myös ja ennen kaikkea Krohnin proosan lähtökohta, joka on todellisuuden ja fiktion rajojen rikkominen. Hän on todennut:

Olen kuullut sanottavan, että kirjoitan fiktiota, mutta itse olen aivan toista mieltä. Itse ajattelen kirjoittavani tosiasioista, jotka ovat niin ihmeellisiä, ettei niitä kukaan voisi keksiä. Mutta jos ne kerran näyttävät fiktiivisiltä ja ovat silti totta, kuinka sitten on niiden asioiden laita, jotka näyttävät todellisilta? Ihan varmasti valtaosa niistä on puhdasta fiktiota. (Krohn 1989, 95–96.)

Krohnin teoksille on ominaista kollaasimaisuus. Tarinat koostuvat palasista, joiden välille lukijan tehtävänä on luoda merkityksiä ja yhteyksiä. Hänelle ominainen tyylikeino on siirtää esimerkiksi erilaisia mediatekstejä, mediassa käytyjä debatteja ja niihin liittyviä kysymyksen asetteluja lähes sellaisinaan teostensa fiktiivisiin maailmoihin. Esimerkiksi *Unelmakuolemassa* hän esittää kärjistetyn tiivistelmän muun muassa Helsingin Sanomissa vuonna 2004 käydystä keskustelusta, joka virisi uudelleen Teemu Mäen *Sex and death* -teoksen<sup>1</sup> ympärille.

Tämän aiheeseen liittyvän luvun ”Kaksoisjärkytys”<sup>2</sup> Krohn on lisännyt omille kotisivuilleen otsikolla ”Rehellistä taidetta”, lisäkommentiksi kokoamaansa, aiheesta kirjoitettujen lehtiartikkelien ja muiden kirjoitusten joukkoon. Hän siis paitsi ottaa fiktiivisiin teoksiinsa aiheita todellisuudesta myös käyttää fiktiivisiä tekstejään kommentteina tosielämän tapahtumille. Krohnin joitain teoksia voisikin pitää jopa dokumentaarisina otoksina ajan kulttuurisesta ilmapiiristä.

---

<sup>1</sup> Keskustelu sai alkunsa kun Krohn kieltäytyi osallistumasta samaan tilaisuuteen eläinräkkääjänä pitämänsä Mäen kanssa. Alun perin Mäen ”kissantappovideosta” käynnistynyt keskustelu on koottu Pertti Lassilan toimesta artikkelikokoelmaan *Todistajan katse* (1992). Varsin kattavan esityksen Krohnista julkisena kannanottajana ja kirjoittajana on koonnut Virpi Kurhela lisensiaatintyöhönsä *Merkityksen rakentuminen* (Tampereen yliopisto 2002).

<sup>2</sup> Kaksoisjärkytys on Teemu Mäen itsensä lanseeraama termi, jolla hän tarkoittaa teoksensa katsojassa aiheuttamaa reaktiota. Sen mukaan katsoja järkyttyy ensin nähdessään kissan tapon, mutta järkyttyy vielä pahemmin tajutessaan, että kissan, eläimen tappaminen on vaikuttanut häneen voimakkaammin kuin aiemmin nähdyt, ihmisiin kohdistuvat väkivallan teot.

## 2.1. Krohn kotimaisen kirjallisuuden kentällä

Kotimaisen kirjallisuuden kenttää hallitsi – realismin ohella – pitkään 1950-luvulla aloittanut, suomalaista modernismia edustanut sukupolvi sekä heidän perintönsä: ”maailman rakentaminen kieleen, muodollinen ja tyyllinen puhtaus, sekä tietty yhteiskunnallisen kannanoton vierastaminen” (Varpio 1991, 11). Vasta 1980-luvulla uuden polven kirjailijat alkoivat vaatia vanhojen arvojen ja arvostusten tuulettamista myös suomalaisen kirjallisuuden piirissä. Tähän asti suomalainen kirjallisuus oli suosinut Väinö Linnan hengessä kirjoitettuja mittavia romaanisarjoja. Kun muualla Euroopassa tehtiin 1960- ja 70-luvuilla jo postmodernistisia kokeiluja, Suomessa realistinen koodi vain vahvistui kulttuuri-ilmapiirin politisoituessa. (Ruohonen 1999; Nevala 1992.)

1980-luvun kirjallisuus alkoi kääntyä entistä voimakkaammin sisäänpäin, itseen. Sisällöllisesti vuosikymmenen kirjallisuus käsitteli usein pikemminkin yksittäisten ihmisten, kuin yhteiskunnan pahoinvointia. Juuri 1980-luvulta lähtien perinteisen, vielä 1960- ja 1970-luvuilla voimissaan olleen yhteiskunnallisuuden aika alkoi olla ohi; yhteiskunnallinen toiminta toisin sanoen vaimentui, rutinoitui ja alkoi menettää teräänsä. (Piikkilä & Rantonen 2005.)

1980-luvun nousukausi ja sitä seurannut lama vaikuttivat myös kirjallisuuden kentällä. Romaanien maailmankuva kääntyi yhteisöllisestä kehitysoptimismista kohti individualistista illuusiottomuutta; 1980-luvun teoksissa yksilön identiteettiin vaikuttavat traditiot ja totuudet asetettiin usein vaakalaudalle. (Leiwo 2002, 107.) Laajojen eppisten romaanisarjojen jälkeen alkoi romaanien muodoksi vakiintua tiivis, intensiivinen lyhytproosa. Tätä lyhyttä muotoa hallitsi moderni refleksiivisyys, jossa ”yksiselitteiset arvovalinnat, oikean ja väärän tulkinnat, ovat entistä enemmän kunkin yksittäisen ihmisen henkilökohtaisia ongelmia ja

yhteisölliset arvojärjestelmät menettävät merkitystään.” (Ruohonen 1999, 276.)

Myös kotimaisessa proosassa siirryttiin viimeistään 1980-luvulta lähtien kuvaamaan todellisuutta yhä enemmän yksittäisen ihmisen havaintomaailmasta käsin. Tyypillisiä piirteitä tuon ajan suomalaiselle kirjallisuudelle olivat myös kertojan näkökulman ja näkökulmahenkilön nopeat vaihdokset, sekä modernin koodin mukaisesti maailmanselitysten väliaikaisuus, hypoteettisuus ja fragmentaarisuus. (Nevala 1992, 165.) Realistiselle romaanille tyypillinen kaikkietävä kertoja hävisi vähitellen teoksista, eivätkä vastaanottajat enää saaneetkaan luettavakseen valmiiksi kommentoitua tarinaa. 1980–90-luvun romaanien onkin katsottu jättävän kokonaisuuden hahmottamisen ja arvovalinnat lukijan, ei niinkään kirjailijan tai fiktiivisten henkilöahmojen harteille. (Soikkeli 2002, 23; Nevala 1992, 165.)

Suomalaisessa historiallisessa romaanissa menneisyys oli totuttu kuvaamaan pikkutarkasti. Kehitysrealististen romaanien, kuten Linnan *Pohjantähti*-trilogian teleologisessa maailmankuvassa nykyisyys oli menneisyyden tarkoitus: historia kulki vääjäämättä siihen, mihin sen oli tarkoitus tulla. (Ruohonen 1999, 237.) 1980-luvulla tällainen historiankuvaus alkoi muuttua, ja nykyisyydestä tuli menneisyydestä riippumaton satunnainen hetki, pahimmillaan julma pila tai vitsi, kuten Ruohonen toteaa. Sosiaalisen hierarkian murenemisen myötä yksilöistä tuli arvomaailmoistaan ja elämäntavoistaan riippumatta samanarvoisia – tai arvottomia – yksilöitä: ”Positiivinen sankari väistyy, sankareiden ja pettureiden raja osoittautuu häilyväksi.” (Emt.)

Ylipäätään kirjallisuus on Suomessakin viime vuosikymmeninä alkanut vapautua sitä aiemmin sitoneista yhteiskunnallisista velvoitteista (Soikkeli 2002, 17). Tämä muutos näkyi 1990-luvulla paitsi kirjallisten ilmaisutapojen muutoksessa, myös kirjailijoiden käsityksessä omasta tehtävästään. Uudemman kotimaisen kirjallisuuden yhdistävänä tekijänä ja

tunnuspiirteenä voi pitää eräänlaista jälkimodernia itsetietoisuutta kirjallisuuden tehtävistä ja tyylipiirteistä (Emt.).

1980- ja 1990- luvuilla kotimaisessa proosassa näytti yleistyvän pahuuden problematiikan sekä eettisten kysymysten käsittely. Niin sanotun ”pahan koulukunnan” edustajia suomalaisen kirjallisuuden kentällä olivat mm. Annika Idström, Esa Sariola, Matti Pulkkinen ja Olli Jalonen, joiden teokset piirsivät kuvaa pahoinvoivasta suoritusyhteiskunnasta ja esittivät kärkevää yhteiskuntakritiikkiä yksityisen ihmisen kokemusmaailman kautta. (Leiwo 2002, 103.) Moraaliset kysymykset liitettiin kotimaisessa kirjallisuudessa muun muassa kysymyksiin kaupungistumisesta, sekä siihen ankuroituneesta arvojen kuolemasta (Soikkeli 2002, 22; ks. myös Niemi 2000, 60).

Myös Leena Krohnin teosten toistuva teema on ”ikuinen pohdinta hyvän ja pahan olemuksesta” (Nevala 1992, 167), tosin hyvin erilaisin keinoin kuin edellä mainittujen kirjailijoiden romaaneissa. Krohnin teoksia näyttää leimaavan lempeä ironia sekä muodollinen ja temaattinen kokeilevuus. Hänen teoksissaan inhimillinen kokemus rinnastetaan usein luonnon ”inhimillisestä arvo-, moraal- ja normimaailmasta riippumattomaan kontekstiin” (emt.) ja tätä kautta ne pyrkivät avaamaan lukijalleen uudenlaisen näkemyksen maailmasta ja ihmisestä osana sitä. Teoksista on luettavissa ajatus universaalista, ajasta ja paikasta riippumattomasta moraalista, inhimillisen tietoisuuden kyvystä ja erikoisominaisuudesta ymmärtää oikean ja väärän ero.

## 2.2. Kantaaottava kirjailija

Krohnia voi pitää kantaaottavana ja omaa aikaansa kriittisesti havainnoivana ja refleктоivana kirjailijana. Tätä tutkielmaa silmällä pitäen en aio tarttua yksityiskohtaisesti hänen julkiseen toimijuuteensa. Koska tarkastelun



kohteeksi tulee kuitenkin jossain määrin myös kirjallisuuden todellisuussuhde sekä tätä kautta sen suhde omaan aikaansa, katson aiheelliseksi tuoda esille myös Krohnin julkisen roolin kotimaisen kirjallisuuden ja kulttuurin kentällä. Kirjailijan kantaaottavuus on huomioitu ja melko tarkasti raportoitu aiemmissa häntä käsitelleissä pro gradu-tutkielmissa enkä siitäkään syystä aio uhrata kovin runsaasti aikaa tai tilaa tämän aihepiirin tarkasteluun. Seuraavassa käsittelen yleisemmin sitä kulttuuripoliittista keskustelua ja kulttuurista ilmapiiriä, johon Krohn on viime vuosina osallistunut ja johon hän ottaa usein teoksissaankin kantaa.

Suomessa taiteelle ja sitä kautta taiteilijoille on perinteisesti langennut yhteiskunnallisen vaikuttajan ja moraalinvartijankin rooli. Kirjallisuuden ja taiteen yleensä on katsottu osallistuvan laajempaan yhteiskunnalliseen ja kulttuuripoliittiseen keskusteluun, ja niiden kautta on käyty läpi kansallisia tunteita ja mielenliikkeitä; proosaa ei aina osata pitää taiteena lainkaan, vaan pikemminkin journalismina, historiankirjoituksena tai yhteiskuntakeskusteluna (Salokannel 1991, 46). Normista poikkeaminen on koettu uhkaavaksi ja siihen on suhtauduttu kielteisesti, jopa vihamielisesti. Tunnettuja esimerkkejä taiteeseen ja kirjallisuuteen kohdistuvasta arvolutauksesta ja yhteiskunnallisesta merkittävydestä Suomessa ovat kirjailija Hannu Salaman ja kuvataiteilija Harro Koskisen saamat jumalanpilkkasyytteet 1960-luvulla.

2000-luvulla taiteilijoiden yhteiskunnallisen vaikuttamisen mahdollisuudet eivät enää ole niin suuret kuin vaikkapa 1900-luvun alkupuoliskon Suomessa, jossa esimerkiksi niin sanottujen ”kirjallisten intellektuellien” sanalla saattoi vielä katsoa olevan suurta painoarvoa, ja jolloin kirjallinen julkisuus oli vielä oleellinen osa kansallista julkisuutta. (Lehtonen 2001, 117.) 1980-luvun alkupuolelta lähtien kotimaiseen kulttuuri-ilmapiiriinkin vaikuttanut kilpailutalouden nousu on jättänyt kirjalliselle sivistyneistölle korkeintaan jäänteidenomaista määrittelyvaltaa. (Emt.) Julkisessa keskustelussa kirjailijoiden ja taiteilijoiden mielipiteet näyttävät kuitenkin edelleen nostattavan kiihkeitäkin sanasotia myös taideinstituution ulkopuolisissa tahoissa. Keskusteluun osallistui taiteen ammattilaisten,

kriitikoiden ja opettajien lisäksi myös niin sanottuja ”tavallisia” ihmisiä lehtien mielipidepalstoilla ja kantaa polemiikkiin otettiin myös politiikan puolelta, silloisen kulttuuriministeri Tanja Karpelan toimesta.

Vuonna 2004 käytiin valtakunnallisessa lehdistössä kiivasta keskustelua uudelleen virinneestä kysymyksestä liittyen Teemu Mäen 1980-luvun videoteokseen *Sex and death. A Work in Process*. Keskustelu sai alkunsa Leena Krohnin kieltäytyttyä osallistumasta Kritiikin päiville, syynään se, että samaan tilaisuuteen oli kutsuttu puhumaan hänen edelleen eläinräakkääjänä, ei taiteilijana tai ajattelijana pitämänsä Mäki. Tässä Kissantappo-videoksi kutsutun teoksen ja sen tekijän ympärille kietoutuneessa debatissa väittelyn kohteeksi nousi, ei niinkään teoksen itsensä taiteellinen arvo, vaan laajemmin käsitettynä taiteen – ja taiteilijan – moraalit yleensä. Väittely käytiin kahden osapuolen kesken; niiden jotka puolustivat teosta/tekoa ja niiden jotka asettuivat sitä vastustamaan.

Mäkeä puolustaneet nostivat Krohnin vastapuolen pääpuhujaksi, ja arvostelivat muun muassa tämän vetämää ”moraalista ryhtiliikettä” moralismista, asettuen itse kiihkeästi puolustamaan taiteen ja taiteilijan vapautta. Vastustajia syytettiin sananvapauden rajoittamisen kannattamisesta, ahdasmielisyydestä sekä ymmärtämättömyydestä, jopa suoranaisestä sensuurimieliäliian lietsomisesta.

Taideteollisen korkeakoulun visuaalisen kulttuurin teorian professori Anita Seppä syyttää artikkelissaan Krohnia moraalisen paniikin lietsomisesta (HS 20.5.2004). Seppä viittaa sosiologi Janne Kivivuoren määritelmään moraalista ryhtiliikkeestä, ”jossa jokin painostusryhmä nimeää yhteiskunnassa pahuuden lähteen ja vaatii sen tehokkaampaa torjumista”. Hän pitääkin Mäen teosta vastustavaa puolta edistyksen ja taiteilijan vapauden tiellä seisovana vanhoillisena ryhmittymänä. Seppä ei ollut keskustelussa ainoa, joka vertasi Mäen teosta vastustamaan asettuneen tahon ajattelutapaa äärimuodossaan natsi-Saksan kirjarovioihin, amerikkalaiseen fundamentalismiin tai vaikkapa homoseksuaalisen Oscar Wilden vainoon.

Samankaltaista keskustelua taiteen moraalista käytiin Mäen teoksen ympärillä jo 1990, jolloin kolmekymmentä eri alojen taiteilijaa – mukana myös Leena Krohn – kirjoitti *Helsingin Sanomien* kulttuuritoimitukselle (16.11.1990) julkilausuman, jossa he sanoutuvat irti (kissan) tappamisen taiteen nimissä hyväksyvistä taidefilosofiasta:

Kun ero lihallisen ja symbolisen todellisuuden välillä hämärtyy, on kysymys henkisestä sokeutumisesta. Sanoudumme absoluuttisesti irti sellaisesta taiteen tekemisestä, tukemisesta ja levittämisestä, joka ei tätä kaikkein perustavinta eroa tiedä tai tunnusta.

Mäen teoksen ympärillä käydyssä keskustelussa itse kissan tappaminen, sekä sitä puoltamaan tai vastustamaan asettuvat argumentit näyttävät usein nojaavan ennen kaikkea yhteiskunnallisiin tapahtumiin, sekä yhteiskunnassa vallitseviin arvoihin yleensä. Itse asiassa debatti laajeni kuin itsestään käsittelemään paitsi taiteen myös koko taideyhteisön tai yhteisön yleensä moraalialueita, jossa Mäen teos toimi lähtö- tai kiinnekohtana. Keskustelu taiteen moraalista kiinnittyi ensisijaisesti yhteiskunnallisiin arvoihin ja vertautui tekoihin. Keskeisiksi nousivat kysymykset taiteilijan vapauden rajoista: mitä on, ja mitä ei ole hyväksyttävää tehdä taiteen nimissä.

Vuonna 1990 edellä mainitun julkilausuman allekirjoittaneita taiteilijoita syytettiin muun muassa ”natsiretoriikasta” (Jyrki Lehtola), sekä kaksinaismoraalista ja moralismista (Teemu Mäki, Ruben Stiller). Kaksitoista vuotta myöhemmin käydyssä keskustelussa nämä argumentit eivät juuri ole muuttuneet, vaan Mäkeä vastustamaan asettuvia syytettiin edelleen samoista taiteilijan- ja sananvapauten liittyvistä ennakkoluuloista ja sensuurimentaliteetista. Mäen vastustajien nähtiin myös edelleen kannattavan natsi-Saksan totalitääristä taidekäsitystä, jossa jokin tietty taho määrittelee oikean ja aidon taiteen rajat. Arto Virtanen (2004) vertaa artikkelissaan Mäen teosta, tai siinä tapahtuvaa kissan tappamisen sisältävää videota Auschwitz-Birkenauin keskitysleiriin juutalaisvainojen aiheuttamien kauhujen, tai irakilaisvankien kiduttamisesta otettujen valokuvien muistomerkki- ja dokumenttiarvoon: ”Ne kaikki järkyttävät katsojaa. Ja siksi niillä kaikilla on pikemminkin moraalialueita herkistävä kuin väkivaltaa oikeuttava merkitys.”

Mielenkiintoista käydyssä kulttuuripoliittisessa debatissa on se, että sen vastapuolet näyttävät puhuvan jatkuvasti kahdesta hieman eri asiasta. Puolustajat puhuvat nimenomaan Mäen ”teoksesta” irrotettuna itse teosta, so. löytökissan tappamisesta teosta varten, siis (käsité)taiteen nimissä. Vastustajat sen sijaan vastustavat nimenomaan tätä Mäen taiteen nimissä tekemää tekoa. Krohn (2004) kirjoittaa alustuksessaan Kritiikin päiville: ”taideteokset ovat aina tekoja, mutta teot vain silloin tällöin taidetta.”

Edellinen lause on Krohnin pääargumentti käydyssä keskustelussa, jonka ydinkysymykseksi hän määrittelee, ei niinkään sen, mikä on taidetta ja mikä ei, kuin sen ”saako rikoksia tehdä taiteen nimissä, ja jos saa, millaisia rikoksia?” (HS 23.5.2004.)

Kysymykset taiteen ja taiteilijan moraalista nousivat siis 2000-luvun alussa uudelleen esille ja laajemman huomion kohteeksi. Mäen keskustelun aikaan kuudentoista vuoden takainen teos toimi tämän debatin eräänlaisena katalysaattorina. Toiset pitivät teosta ”historiana”, oman aikansa (1980-luvun) nykytaiteen peilinä, kun taas toisille se edusti hyvinkin ajankohtaista ilmiötä, jossa todellisuuden niin sanotusta tekemisestä pikemmin kuin sen esittämisestä on tullut paitsi medialle, nyt myös taiteelle, pakkomielle. Tätä ajatusta Krohn pohtii *Unelmakuolemassa*:

Ei ollut kyllin, että epärehellisyys ja vilppi, valheelliset liittoutumat, kavaltaminen ja solvaaminen, lihaviin, vanhojen, rumien ja tietämättömien nöyryyttäminen viihdyttivät katsojia ja edesauttoivat kilpailijoita voitosta voittoon ja että sellaista osaamista hyödyntämällä saattoi ansaita sadastatuhannesta jopa miljoonaan dollariin.

Samankaltaiset produktiot olivat levinneet kaikkeen mediaan ja kulttuurituotantoon, teatteriin, oopperaan, elokuvaan, taidenäyttelyihin, peliteollisuuteen, multimediaan, graafisiin novelleihin ja vuorovaikutteiseen kirjallisuuteen. Paitsi viihteeltä myös taiteelta, jotta se ylipäätään kävisi taiteesta, edellytettiin julmuutta ja rumuutta. Raaka väkivalta upotettiin performanssien, videoveistoksien ja käsitetaiteen syvyyksiin. Sitä kutsuttiin rehellisyydeksi.

Oli tapahtunut jotain eriskummallista. Ei enää riittänyt se, että esitystä, simulaatiota, virtuaalista tekemistä pidettiin todellisuutena. Sehän oli aina ollut kaiken taiteen ja teatterin päämääräkin: olla ”leikisti” totta. Mutta missä nyt oli leikki? Missä oli illuusio? (UK 68.)

Mäki osallistui keskusteluun muun muassa toteamalla, ettei kadu tekoaan ja olisi valmis tekemään saman, siis tappamaan kissan ”käsitetaiteen vuoksi” uudelleen. Hän puolusti tekoaan yksinkertaisesti esittämällä, että kaikki, mitä hän tekee, on taidetta (vrt. Marcel Duchamp). Juuri tämä, eräänlainen taiteilijan itselleen varaama erityisasema suhteessa muuhun yhteiskuntaan nostatti suurimman vastalauseiden ryöpyn vastustajien parissa. Koettiin, että Mäki ja tämän puolustajat sekoittivat toisiinsa sanan- ja teonvapauden. Kysymyksessä ei siis ollut itse Mäen *teoksen*, vaan siihen sisältyvän *teon* vastustaminen. (Aiheesta kirjoitettuja lehtiartikkeleita löytyy Leena Krohnin kotisivuilta osoitteesta <http://piccolo.kaapeli.fi/krohn/blog/lehtileikkeita> .)

Mäki rinnastettiin Suomessa aiemmin yleistä moraalikäsitystä vastaan asettautuneiden ja sitä myötä sensuuri- ja oikeustoimien kohteeksi joutuneisiin taiteilijoihin ja heidän teoksiinsa, kuten Harro Koskiseen ja tämän *Sikamessiaaseen* sekä Hannu Salamaan ja *Juhannustansseihin*. Tämä vertaus – ja etenkin Mäen rinnastaminen Oscar Wildeen – koettiin vastustajien joukossa kestäättömäksi. Koskisen ja Salaman jumalanpilkkasyytteet johtuessa heidän teostensa asettumisesta tuon ajan yleistä moraalikäsitystä vastaan, joutui Mäki syytteeseen eläinräkkäyksestä. Mäen rikos ei siis niinkään kajonnut aatteeseen tai ideologiaan, vaan toisen elävän olennon fyysiseen olemukseen. Oscar Wilde taas joutui viktoriaanisen ajan Englannissa vankilaan homoseksuaalisuutensa vuoksi, joka taas oli osoitus aikakauden yleisestä suvaitsemattomuudesta. Mäen ei katsottu joutuneen moralistisen ahdasmielisyyden uhriksi jonkin henkilönsä kohdistuneen ominaisuuden vuoksi.

Taideteoksilla on ihmisen elämässä monia tehtäviä. Taiteen merkityksen ja funktion näkeminen sekä taiteen arvottaminen ensisijaisesti esteettisenä on yleinen, mutta riittämätön, jopa ongelmallinen lähestymistapa etenkin puhuttaessa modernista, avantgardistisesta taiteesta tai vaikkapa kaunokirjallisuudesta. (Lammenranta 1990, 150–151.) Mäen teoksen tarkastelu ja sen arvostelu on siihen liittyvässä keskustelussa pääsääntöisesti antiessentialistista. Kyse ei ole niinkään taiteen olemuksen tai taideteoksen

itsensä määrittelystä, kuin taiteesta osana inhimillistä elämää ja kulttuuria. Taideteoksen arvo kytkeytyy kulttuurissamme vallitseviin inhimillisiin, esimerkiksi esteettisiin, tiedollisiin ja moraalisiin arvoihin (Emt. 151); se siis kertoo jotain olennaista omasta ajastaan ja yhteiskunnastaan. Tämän kaltaiseen taideteoksen määrittelyyn liittyy osittain Mäen teosta vastustamaan asettuneen joukon huolestuneisuus taideinstituution sisäisestä ja myös yhteiskunnassa yleisesti vallitsevasta arvoilmapiiristä.

Käyty keskustelu saavutti jopa pienimuotoisen mediaskandaalin mittasuhteet; yksittäinen teko – kissan tappaminen käsitetaiteen vuoksi sekä toisaalta tämän teon vastustaminen – järkytti taideyhteisön sisällä vallitsevia moraalisia ja ideologisia arvoja. Mikäli debattia lähestytään mediateorioissa ja etenkin englantilaisessa sosiologisessa kirjallisuudessa käytetyn moraalisen paniikin käsitteen kautta, johon yllyttämisestä Anita Seppä Krohnia syytti, liittyy se taiteen yleisempään yhteiskunnalliseen kontekstiin. Moraalinen paniikki, kuten mediaskandaalikin, voi syntyä vain, jos yhteiskunnallinen moraalipohja tulee jonkin tahon – tässä tapauksessa Mäen teoksen – kautta haastetuksi.

Mäen teoksen ympärillä vuosina 1990 ja 2004 käyty keskustelu nosti siis uudelleen esiin kauan melko unohdettuna – tai ainakin vaiettuna – olleen kysymyksen taiteen ja taiteilijan moraalista sekä sen asemasta yhteiskunnassa. Kysymykset taiteen moraalista liittyivät lähes poikkeuksetta yleiseen yhteiskunnalliseen arvokeskusteluun ja peilasivat osaltaan siten myös ajalleen ominaista, yleistä arvopohjaa.

Tähän keskusteluun Leena Krohn on osallistunut paitsi lehtien palstoilla omalla toiminnallaan, sekä omilla kotisivuillaan, myös toistuvasti fiktiivisissä teoksissaan *Umbrasta* lähtien. Itse asiassa *Umbra* ja *Unelmakuolema* ovatkin ilmestyneet juuri niinä vuosina (*Umbra* 1990 ja *Unelmakuolema* 2004), kun keskustelu aiheen ympärillä oli kiihkeimmillään. Ylipäätään eettiset ja moraaliset kysymykset, joihin myös taiteen ja kirjallisuuden moraalit kytkeytyvät, ovat pysyvä osa hänen tuotantoaan. Tässä tutkielmassa käsittelemissäni Krohnin teoksissa *Umbra*,

*Pereat mundus* (1998) sekä *Unelmakuolema* edellä käsitellyn keskustelun aihe, sekä sitä ympäröinyt ilmapiiri on selvästi läsnä, osana teosten tapahtumia, ja siten myös niiden yleisemmän maailmankuvan rakennusaineena.

### 3. Teosesittely

Tämän tutkielman keskiöön nousevat Krohnin teoksista siis *Umbran* (1990), *Pereat mundus* (1998) ja *Unelmakuolema* (2004), joiden välillä on huomattavia samankaltaisuuksia. Kaikkien kolmen teoksen tapahtumat sijoittuvat erilaisten hoitolaitosten yhteyteen, joissa niiden henkilöt työskentelevät tai ovat potilaina. *Umbran* nimihenkilö samoin kuin *Unelmakuoleman* päähenkilö Lucia ovat lääkäreitä, joilla on päivätyönsä lisäksi kaksi toisilleen vastakohtaista sivutointoa. *Pereat munduksen* yksi keskeisimmistä henkilöhahmoista on Tohtori Keinolempi, joka pitää internetin välityksellä yksityistä sähköpostiterapiaa. Runsaat sivuhenkilöiden galleriat muodostuvat suurelta osin näiden erilaisten laitosten asiakaskunnista. *Unelmakuolemassa* on lisäksi kaikuja molemmista edellisistä romaaneista: Lucia tapaa tapahtumien yhteydessä paitsi potilaitaan, myös molemmat edellä mainitut kollegansa.

Tämä kirjailijan tuotannon sisäinen intertekstuaalisuus sitoo nämä kolme teosta myös ajallisesti toisiinsa. Krohnia voisikin pitää eräänlaisena ”teemakirjailijana”, joka kuljettaa samoja teemoja ja motiiveja paitsi teoksen sisäisistä luvuista, myös teoksesta toiseen. Teoksien sisällä saatetaan myös muistella aiemmassa romaanissa tapahtunutta, ja muisteluun liittyy usein pohdintaa ajan kulumisesta ja siihen liittyvästä muutoksesta.

Krohlin romaanit ovat usein ikään kuin eräänlaista tekstuaalista tilaa, jossa yhteydet syntyvät teoskokonaisuuden kontekstissa. Syy-seuraussuhteet joita teosten maailmassa syntyy, ovat riippumattomia siitä, milloin ja missä jotain tapahtuu. Näin syntyy eräänlainen tekstin sisäinen verkosto, jossa kaikki näyttää jollain tavalla vaikuttavan kaikkeen. Teoilla on teosten maailmassa kauaskantoiset seurauksensa, jotka ulottuvat paitsi yhden teoksen sisäisiin myös teosrajat ylittäviin maailmoihin. *Unelmakuolemassa* Lucia viittaa kollegansa Umbran kauan sitten näkemään teatteriesitykseen, jossa näyttelemisen sijasta lavalla raiskattiin ja tapettiin oikeasti. Aiemmin Lucia oli ajatellut Umbran vain ymmärtäneen asian väärin, mutta ”Siitä oli kauan.



Nyt Lucia uskoi Umbraa. Heidän kaupungissaan eivät sellaiset näytännöt olleet enää edes sensaatioita.” (UK 67.) Tekstin sisäinen maailma on muuttunut teoksesta toiseen liikuttaessa, aivan kuin tekstin ulkopuolinen reaali maailma on muuttunut *Umbran* kirjoitusajankohdasta *Unelmakuoleman* kirjoitusajankohtaan verrattuna. Teoksilla on yhteys ulkopuoliseen maailmaan, jonka tapahtumat ja ilmiöt ovat päässeet osaksi fiktiivistä maailmaa, vaikkakin usein kärjistettyinä, myös edelleen helposti tunnistettavina.

*Umbralle, Pereat mundukselle ja Unelmakuolemalle* kuten Krohnin tuotannolle yleensä, on tyypillistä se, kuinka niissä lähestytään todellisuutta erilaisten anomalioiden ja vastakohtaisuuksien kautta. Etenkin *Umbrassa* ja *Unelmakuolemassa* vastakohtat ja paradoksit ovat tärkeä osa niin teoksen pinta- kuin syvärakenteitakin.

### 3.1. *Umbra*

*Umbran* nimihenkilö on lääkäri, jonka harrastuksena on koota ”paradoksien arkistoa”, johon myös teoksen alaotsikko (*Katsaus paradoksien arkistoon*) viittaa. *Umbran* keräämät paradoksit ovat usein muotoa ”Seuraava lause on totta. Edellinen lause ei ole totta”, siis eräänlaisia toisensa kumoavia lausumia. Nämä paradoksit esiintyvät teoksessa eräänlaisessa kaksoisvalotuksessa, lauseina ja kuvina *Umbran* arkistossa, ja konkreettisine hänen omassa ja hänen potilaidensa elämässä. Niiden kautta hahmottuu myös teoksen keskeinen tematiikka, joka käsittelee ihmiselämän kaksijakoisuutta, sattumanvaraisuutta, ihmisten välisiä suhteita, arvoja, moraalialia, suhdetta itseen ja maailmaan, inhimillistä tietoisuutta yleensä.

Jo *Umbran* kaksi sivutointa muodostavat yhden, teoksen viitekehyksenäkin toimivan paradoksin, tai paradoksaalisen vastakohtaparin. ”Kielteisen vuorovaikutuksen instituutissa” hän vastaanottaa ja tutkii yhteiskunnan

pahimpia hylkiöitä, kuten murhaajia ja raiskaajia, kun taas toisessa työpaikassaan, ”Uupuvain avussa” edellisten uhreja tai muuten vain elämän kolhimia ihmisiä. Näiden kahden hoitolaitoksen kautta teos esittelee lukijalle laajan henkilöhahmojen, ja samalla ihmistyyppien kirjon. Umbra toimii eräänlaisena välittäjänä, kysymysten ja havaintojen esittäjänä. Hän edustaa ”platonilaista omaelämäkertatyyppiä”, jonka oma elämäntaival muodostuu niin sanotun oikean tiedon etsinnälle (ks. Bahtin 1979, 291), mitä tarkoitusta paradoksien arkisto palvelee. Paradoksien kautta siis lähestytään teoksessa todellisuutta. Ne ovat, kuten Oscar Wilde kirjoittaa *Dorian Grayssa*, tie totuuteen: ”Tutkiaksemme todellisuutta meidän täytyy nähdä sen tanssivan nuoralla. Kun totuudet esiintyvät akrobaatteina, voimme saada niistä oikean käsityksen.” (Wilde 2000, 48.)

Paradoksit, joihin Umbra työssään ja harrastuksessaan törmää, liittyvät lähes jatkuvasti olemassaolon kahtia jakautuneisuuteen ja vastakohtaisuuteen sekä näiden yhteensulautumiseen. Tässä kaksijakoisuudessa ja sen pohdinnassa voidaan nähdä sen elämään ja olemassaoloon liittyvän ambivalenssin ja epävarmuuden ilmentymiä, jotka Zygmunt Bauman näkee ominaiseksi postmodernismille. Tämän epävarmuuden ymmärtää myös Umbra: ”Umbra näki, että näennäisen järjestyksen takana piili kaaos ja luhistuminen, mutta senkin hän tiesi, että näennäisellä kaaoksella oli oma järjestyksensä.” (Krohn 1990.)

### 3.2. *Unelmakuolema*

Myös *Unelmakuoleman* Lucian työpaikat ovat toisilleen vastakohtaiset. Teoksen nimessäkin esiintyvä ”Unelmakuolema” tarjoaa asiakkailleen – myös hyvinvoiville, nuorille ja terveille – mahdollisuuden kuolla mahdollisimman arvokkaasti ja laadukkaasti. Posterus-instituutissa eli ”pakastamossa” sen sijaan pyritään toteuttamaan ikuisen elämän unelmaa. Sinne hakeutuvat vakavasti sairaat ja kuolevat ihmiset, jotka haluavat

mahdollisuuden uuteen elämään. Heidät pakastetaan siinä toivossa, että joskus heidät on mahdollista herättää uudelleen eloon ja parantaa heidän sairautensa. Lisäksi Lucia työskentelee näiden kahden välimaastossa, kaupungin sairaalassa anestesia- ja lääkäriin, jossa hän edelleen on elämän ja kuoleman ja näiden rajan kysymysten edessä. Kuten *Umbrassa*, myös *Unelmakuolemassa* eri hoitolaitosten asiakkaat ja muu henkilökunta muodostavat monipolvisen sivuhenkilöiden verkoston sekä laajan, toisistaan eroavien näkökulmien ja havainnoijien joukon. ”Pakastamo” ja ”Unelmakuolema” edustavat ihmisen äärimmäisiä pyrkimyksiä hallita ja kontrolloida elämää ja sen päättymistä:

Posteruksen ja Unelmakuoleman tavoitteet näyttivät tosin vastakohtaisilta, mutta kummankin instituutin toiminta pohjautui samaan vakaumukseen: ihmisen tuli itse päättää elämästään ja kuolemastaan. Sekä elämän että kuoleman piti olla vapaaehtoista. (UK 26.)

Elämän, unen ja kuoleman kysymyksiä kautta teoksessa lähestytään inhimillisen todellisuuden ja tietoisuuden eri ulottuvuuksia. Samalla ne asettuvat tapahtumien edetessä kommentoimaan nykytodellisuutta ja sen ilmiöitä hyvinkin kriittisin äänenpainoin.

*Unelmakuolemassa* unen ja todellisuuden rajat ovat usein häilyviä. Itse todellisuus on erilaisten sitä simuloivien ja jäljittelevien ohjelmien kyllästävä, kun taas televisio ja taide pyrkivät esittämisen sijasta toteuttamaan ja viime kädessä jopa olemaan todellisuutta. *Unelmakuoleman* maailma on – kuten *Pereat munduksenkin* – kärjistetty ja liioiteltu dystooppinen (lähi)tulevaisuudenkuva, jonka ilmiöitä, kuten todellisuustelevision ohjelmien luonnetta Lucia ihmettelee: ”Mihin tajuntaan se oikeastaan kuului? Yötajuntaan? Päivätajuntaan? Tajuntateollisuuden tuottamaan teollisuustajuntaan?” (UK 25.)

*Unelmakuolema* asettuu Krohnin teoksista ehkä kaikkein osoittelevimmin arvostelemaan oman aikansa ilmiöitä ja etenkin taiteen moraalialia sekä jo mainittua Teemu Mäen tapausta. Romaanin luvussa ”Kaksoisjärkytys” esiintyvät käsitetaitelija Käki, filosofian professori Sairaksinen (vrt. Timo Airaksinen), kirjailija Ohranen ja muita todellisuuden henkilöihin hyvin

eksplisiittisesti viittaavia hahmoja. Monet tämän luvun kommentit ovat lähes suoria lainauksia käydystä lehtikeskustelusta. Kritiikin kohde on siis selvä, mutta itse kritiikistä puuttuu Krohnille tavallisesti ominainen hienovaraisuus. Luku on tympeä, kylläntynyt kannanotto käytyyn debattiin.

### 3.3. *Pereat mundus*

*Unelmakuolemassa* on paljon yhtäläisyyksiä vuonna 1998 ilmestyneen *Pereat munduksen* kanssa. Se tavallaan jatkaa siitä, mihin *Pereat mundus* jäi, ja kehittää edellisen romaanin dystooppista maailmaa eteenpäin. *Pereat mundus*, jota Krohn itse luonnehtii ensimmäiseksi satiirikseen ([www.kaapeli.fi/krohn/pereat/hakanin\\_suku.htm](http://www.kaapeli.fi/krohn/pereat/hakanin_suku.htm)), on tarkastelemistani teoksista rakenteeltaan ja henkilökuvaukseltaan hajanaisin. Se edustaa myös selvimmin Krohnille ominaista novelliromania; teos koostuu kolmestakymmenestä luvusta, jotka toimivat lähes poikkeuksetta myös yksittäisinä kokonaisuuksina.

Lukuja yhdistävät toistuvat henkilöahmot, kuten Tohtori Keinolempi, jonka sähköpostiterapian kautta lukijalle esitellään kirjava joukko henkilöahmoja. Kuten *Umbrassa* ja *Unelmakuolemassakin*, myös tämän teoksen maailmaa kuvataan monien tiheästi vaihtuvien ja usein myös erilaisista persoonallisuuden häiriöistä kärsivien, tai muuten niin sanotusta normista poikkeavien havaittajoiden kautta.

*Pereat munduksen* henkilögalleria poikkeaa edellisistä siinä, että lähes jokainen teoksessa esiintyvä eri näkökulmahenkilö on nimeltään Håkan. *Pereat munduksessa* on ehkä teoksista selvimmin näkyvillä merkityksien siirtyminen yksityisestä kohti yleistä; Håkan esiintyy teoksessa eräänlaisena universaalina ihmisenä, jonka kautta yksilöllinen kokemus maailmasta osoittautuu yleisinhimillisimmäksi ja siten kaikille yhteiseksi

ominaisuudeksi. Håkan edustaa ihmisyyden eri puolia, ja hän – tai he – on läsnä teoksen kaikilla aikatasoilla.

Toistuvien henkilöhahmojen lisäksi lukuja yhdistää läpi koko romaanin kulkeva maailmanlopun teema, johon myös teoksen nimi viittaa (pereat = tuhoutukoon!; mundus = maailma). Tämän teeman kautta *Pereat munduksen* yhdeksi keskeiseksi teemaksi nousevat jälleen kysymykset elämästä ja kuolemasta, kaiken katoavaisuudesta, sekä näiden kautta laajemmin kysymykset ajasta ja sen kulumisesta.

### 3.4. Dystooppisia tulevaisuudenkuvia

*Umbra*, *Pereat mundus* ja *Unelmakuolema* kuvaavat maailmaa, joka on suurilta osin niin kutsutun reaalityodellisuuden kaltainen, mutta joka lähemmässä tarkastelussa poikkeaa siitä monin tavoin. Teoksia voikin lukea dystooppisina tulevaisuudenkuvina, joiden kautta nykyisyydestä piiryy uudenlainen kuva. Romaaneista välittyy tuttuuden tunne, joka kuitenkin toistuvasti rikotaan. Teoksissa läsnä oleva unen ja toden, faktan ja fiktion rajankäynti kyseenalaistaa normaaliuden, ja niiden ”näennäisen tutun tuntuudessa maailmassa voi tapahtua mitä tahansa.” (Leiwo 2002, 103.)

Krohnin teosten tulevaisuuteen sijoittuvissa dystooppisissa maailmoissa on löydettävissä temaattisia viitteitä tieteisfiktion ja sen klassikoiden, kuten Aldous Huxleyn (*Uljas uusi maailma*, 1932), George Orwellin (*1984*, 1949) tai Ray Bradburyn (*Fahrenheit 451*, 1953) suuntaan. Tohtori Keinolemmen esikuvana voi pitää elokuvan puolelta Tohtori Outolempä Stanley Kubrickin atomipommin ja siten maailmanlopun ajatuksella ”leikittelevässä” elokuvassa. Etenkin teknologiseen kehitykseen liittyvät haaveet ja uhkakuvat kiinnittyvät aikakaudelle ominaisiin puhetapoihin. Tieteis- ja fantasiakirjallisuuden onkin usein nähty soveltuvan vakavien maailmakatsomuksellisten aiheiden käsittelyyn (Soikkeli 2002, 228).

Markku Soikkeli liittää artikkelissaan lajityypin kiinteästi pääasiassa ”tieteen yleiseen kehitykseen” sen välittömän reagoinnin tieteelliseen maailmankuvaan. (Soikkeli 2002, 231.) Myös Krohnin teoksissa esillä olevat erilaiset tulevaisuuden visiot liittyvät useimmiten nykyaikaiseen tieteelliseen ja teknologiseen kehitykseen, joiden kautta etenkin *Pereat munduksessa* kuvaillaan erilaisia outoja tulevaisuudenilmiöitä, ja joilla kuitenkin on ”selvä satiirinen suhde nyky maailman muotivillityksiin.” (Lyytikäinen 1999, 219.)

Yksikään teoksista ei näytä varsinaisesti sijoittuvan mihinkään tiettyyn aikaan tai paikkaan. Pikemminkin ne liikkuvat menneisyydestä nykyhetkeen ja tulevaisuuteen mitään ajanjaksoa varsinaisesti nimeämättä.

Tapahtumapaikkoja ei profiloita mihinkään maahan tai kaupunkiin, vaan tarinat näyttävät tapahtuvan yleisesti siinä aika-avaruudellisessa jatkumossa, jota kutsumme todellisuudeksemme, maailmaksi.

Krohnin kertojat ovat useissa romaaneissa ”epäluotettavia”. Tosin kertoja ei näissä tapauksissa itsekään väitä puhuvansa totta, vaan saattaa osoittaa tarinan fiktioluonteen tai spekulatiivisuuden erilaisilla täytesanoilla ja lauselmilla. Esimerkiksi *Umbrassa* kertoja saattaa puuttua tarinan kulkuun ja ilmaista, että osa tarinasta onkin ”vain” kertojan mielikuvituksen tuotetta. Näin on esimerkiksi *Umbrassa* esiintyvän rreH nieKin tapauksessa: ”Entä jos jonain perjantaina Uupuvain Apuun Umbran vastaanotolle tulisi muuan rreH nieK?” (U 57.) Kertoja ei siis väitä kertovansa todellisista asioista, vaan saattaa osoittaa, että kerrotussa todellisuudessa on myös elementtejä, jotka saattavat olla kuvitteellisia tai ainakin kertojan omaa tulkintaa siitä.

Krohnin teosten kertojia luonnehtiikin usein paremmin ”epävarman” kuin epäluotettavan käsite. Suhteessa kerrottuihin henkilöihin kertojat asettuvat, pikemminkin kuin hierarkiassa korkeammalle, samalle tasolle näiden kanssa. Kertoja ei välttämättä fyysisesti osallistu tarinan tapahtumiin (*Pereat munduksessa* kertojan asema tosin vaihtelee luvusta toiseen), ollen näin ollen ekstradiegeettinen kertoja, mutta saattaa käydä keskustelua päähenkilön ajatusten kanssa. *Umbrassa* kertoja tuntuu välillä kuin jatkavan

ja täydentävän Umbran pohdintoja niin, että lukija ei aina voi olla varma, missä Umbran ajatus loppuu ja kertojan alkaa:

Eivätkö ihmisen teot, sellaisina valintoina kuin Umbra ne näki, laahanneetkin perässään hourekuvien äärettömiä perspektiivejä: kadotusta, paratiisia ja kiirastulta. Eivätkö ne sisältyneet paitsi tekoihin, myös itse tajuntaan, pelkoon, suruun ja – rakkauteen. (U 36.)

Samalla kertoja näyttää rakentavan mielikuvaa kertomastaan henkilöstä. Vaikka kertoja pystyy kuvailemaan Umbran mielenliikkeitä ja ajatuksia, hän ei kuitenkaan varsinaisesti ”tunne” tätä:

Kuka oli Umbra? Pelkkä harrastelija äärettömän ovensuussa, lapsellinen mies, jolta puuttuivat syvempi luonnontieteellinen koulutus, matemaatikon lahjat, taiteilijan vaisto ja mystikon visio. Hän kokosi paradoksien arkistoa oppinaan vain hämmästyks, tahto ja itsepintainen kärsivällisyys. (U 36.)

Esseistisessä tuotannossaan Krohn on huomauttanut kirjoittavansa tosiasioista, jotka ovat niin ihmeellisiä, että ne vaikuttavat usein puhtaalta fiktiolta, ja osoittaa näin, ettei teoksissa käsiteltäviä asioita ole tarkoitus tai välttämättä mahdollistakaan ”tietää”. Pikemminkin kuin historiallisina tosiasioina voi hänen tuotannossaan käsittelemiä aiheita lukea ideologisesta tai filosofisesta kontekstista käsin, kenties niin sanottuina ”psykkisinä tosiasioina”<sup>3</sup>.

Krohnin teoksissa tekijän näkökulma tulee useimmiten esille juuri teosten ideologisella tasolla, esimerkiksi arvoihin ja moraaliin liittyvissä kysymyksissä. Etenkin kirjailijan tuotannon laajemmassa kontekstissa voi Krohnin fiktiivisiä teosten tulkintaa katsoa ohjaavan kirjailijan oma intentionaalisuus; usein romaanien aihepiirit ovat hyvin samankaltaisia esimerkiksi tekijän esseistisen ei-fiktiivisen tuotannon kanssa. Yksi Krohnin teosten keskeinen piirre on niiden liittyminen omaan aikaansa ja ajassa

---

<sup>3</sup> Cohn viittaa Sigmund Freudin potilaistaan kirjoittamiin tapauksetomuksiin tällaisina ”psykkisinä tosiasioina”, jotka ovat, osin fantastisesta luonteestaan huolimatta, todellinen osa kuvatun henkilön – potilaan – omaa elämäntarinaa. Kyseessä on siis ei-faktuaalinen ilmiö, jota on kuitenkin jossain mielessä pidettävä historiallisena tosiasiana; ”se on mennyttä todellisuutta, joka edeltää tapauksetomuksen diskurssia samoin kuin kaikki muutkin potilaan elämän tapahtumat.” (Cohn 2006, 74.)

oleviin ilmiöihin, ja juuri niiden käsittelyssä myös kirjailijan oma ideologinen ääni tuntuu usein olevan kuultavissa<sup>4</sup>.

Krohnin teoksia tarkasteltaessa kirjailijan oma ääni pyrkii esille esimerkiksi niissä luvuissa, joissa käsitellään joillain tasoilla taiteen moraalialia. Juuri näissä luvuissa, *Umbrassa* ”Kuiskaus – käsky”, *Pereat munduksessa* ”Fiat ars. Pereat mundus” sekä *Unelmakuolemassa* ”Kaksoisjärkytys”, kertojan satiirinen puhetapa kohdistuu keskusteluun Teemu Mäen teoksesta *Sex and Death*. Tällaista todelliseen maailmaan ja sen tapahtumiin kohdistuvaa tulkintaa tukee etenkin viimeksi mainitussa tapauksessa se, että luku on liitetty kirjailijan nettisivuille kommentiksi todelliseen keskusteluun. Edellä mainituissa luvuissa tekijä näyttää pyrkivän fiktion keinoin, kertojansa tai (pää)henkilönsä kautta, hahmottamaan omaa taide- ja samalla moraalifilosofista näkökulmaansa myös todellisuudessa käytyyn aikalaiskeskusteluun:

Nyt sattui yhä useammin, että sitä, mikä oli todellista, pidettiin esittämisenä. Kun tekoja kutsuttiin teoksiksi, kun niille annettiin nimi, ne lakkasivat olemasta tekoja. Sellainen ällistytävä sekaannus oli yleistynyt etenkin kulttuuripiireissä, niiden henkilöiden joukossa, jotka pitivät itseään taideinstituution kantavina voimina. (UK 68.)

Sama ajatus on luettavissa Krohnin alustuksessa Kritiikin päiville:

”Taideteokset ovat aina tekoja, mutta teot vain silloin tällöin taidetta.”

(Krohn 2004.) Ero kertojan ja tekijän välillä kutistuu melko pieneksi.

Krohnin teoksissa esiintyykin useimmiten havainnoiva kertoja – tai kertojia – joka on lähellä itse tekijää, mutta ei kuitenkaan jaa tämän identiteettiä.

(vrt. Uspenski 1991, 164.) Kertoja näyttää tuntevan henkilönsä, heidän

menneisyytensä ja tekojensa motiivit, mutta ei kuitenkaan ole kaikkietävä

kertoja, vaan pikemminkin henkilöitä ja tapahtumia analysoiva ”intelligentti

---

<sup>4</sup> En aio tässä tarkemmin puuttua kirjailijan intentioon käsitteenä, ja pyrin myös ensisijaisesti tarkastelemaan teoksia nimenomaan tekstilähtöisesti. Katson kuitenkin olevan perusteltua sanoa, että Krohnin tapauksessa tekijän ”oma ääni” on teoksissa selvästikin kuultavissa. Kirjailijan omat, ns. faktuaaliset tekstit, kuten hänen essee- tai artikkelikokoelmansa, tai julkinen keskustelu, johon Krohn on osallistunut, käsittelevät samoja aiheita, kuin hänen fiktiiviset teoksensakin. Tässä mielessä tekijän omien ajatusten voi katsoa ohjaavan – ainakin hänen tuotantoonsa laajemmin tutustuneen lukijan – tulkintaa.



ja syvälinen ihminen”, jonka tieto on, kuten ihmisillä yleensä, hänen omien arvoitustensa, tunteidensa ja havainnointinsa rajoittamaa. (Emt.)

Krohnin kirjailijalaadusta puhuttaessa on joskus sanottu, ettei hän niinkään kirjoita ihmisistä kuin asioista. Tässä uskallan olla eri mieltä ja väittää, että käsittelemiensä asioiden kautta Krohn kirjoittaa nimenomaan ihmisestä, inhimillisestä kulttuurista ja ihmisen luomasta yhteiskunnasta. Tosin on totta, että hänen teoksilleen on tavanomaista se, että pikemminkin kuin tiettyjä henkilöitä tai henkilöä, ne keskittyvät kuvaamaan ihmistä an sich.

#### 4. Ajasta ja sen käsittämisestä

Länsimaisen aikakäsityksen historiaa on hallinnut ajan ymmärtäminen lineaarisena, eteenpäin kulkevana jatkumona. Yleisesti tunnettu metafora ajalle on sen veteen vertautuva, peruuttamaton virtaaminen; aika virtaa kuin vesi joen uomassa. Tähän käsitykseen liittyy myös ajatus ajasta jatkuvasti muuttuvana ja palaamattomana: kahdesti ei ole mahdollista astua samaan virtaan (Herakleitos). Aristoteleen näkemyksen mukainen, liikkeeseen ja muutokseen perustuva ajatus ajasta sekä sen mitattavuudesta säilyi lähes haastamattomana aina 1800-luvulle asti, ja vasta romantiikan kaudella nousivat uudelleen esiin kysymykset subjektiivisesta, yksilön kokemuksesta riippuvaisesta ajasta, jossa voivat samanaikaisesti olla läsnä niin menneisyys, nykyisyys, kuin aavistukset tulevaisuudesta (Hosiaisuusluoma 2003, 29).

Ajan kokemisen subjektiivisesta, muistiin ja havaintoon perustuvasta luonteesta puhui kuitenkin jo keskiajalla kirkkoisä Augustinus. Hän pohtii *Tunnustuksien* paljon lainatussa kohdassa poleemista kysymystä ajasta itsessään, olemassa olevana, fysikaalisena ilmiönä, ja toisaalta subjektin kokemuksena. (Augustinus 1947, 299.)

Esa Saarinen näkee Augustinuksen ajattelussa ajan sielullisuudesta jo 1900-luvun ja etenkin eksistentiaalismin ennakkointia. Augustinukselle aika on tiukasti sidottu niin sanottuun sielullisuuteen: ”on oletettava luotu olento – ihminen – jotta ajalla olisi sisältö.” (Saarinen 1985, 94.)

Ihmisen on katsottu pyrkivän ymmärtämään omaa aikakäsitystään erilaisten kertomusten avulla. Kertomuksilla taas, kuten ihmisen elämälläkin, nähdään olevan alku, keskikohta ja loppu. Juuri kertomuksellisuus jäsentää ajallisuutta. (Lehtonen 1999.) Ihmisen aikakokemus perustuu muistiin ja odotukseen, joiden varaan hän rakentaa oman elämäntarinansa juonen. Tällä tavalla juonellistettu (ks. Cohn 2006, 19) käsitys todellisuudesta ja

maailmasta, sekä siinä ajan myötä tapahtuvasta muutoksesta, hahmottuu ihmiselle lähes väistämättä alun ja lopun perspektiiveistä käsin. (Ks. Lehtonen 1999.)

Ihminen käsittää ajan ja sen kulumisen kolmen tempuksen, menneisyyden, nykyisyyden ja tulevaisuuden kautta. Juuri näiden aikadimensioiden kautta tulee merkitykselliseksi myös ihmisen elämä; ilman muistoa menneisyydestä, tai oletusta tulevasta, ei nykyhetkikään saisi siinä olevia merkityksiä. Tässä eri aikatasojen yhteisyydessä syntyy ihmisen oma identiteetti ja käsitys omasta itsestä. Menneisyyden täytyy pysyä niin sanotusti elossa, säilyä kokijan mielessä, jotta nykyisyys voisi näyttäytyä hänelle merkityksellisenä. (Itkonen 1994, 178.)

Ihmisen identiteetin muodostumisen kannalta ajan kokeminen tietynlaisena jatkumona on tärkeää. Kokijan sisäisen ajan tulee säilyä yhtenäisenä, jotta tämä voisi muodostaa elämästään järjellisen jatkumon. Tässä muistilla on olennainen tehtävä: ilman muistettua menneisyyttä ei nykyisyydelläkään ole kestoja. (Itkonen 1994, 178.)

Postmodernia aikakäsitystä on monien tutkijoiden (esim. Fredric Jameson) mukaan kuvannut tietynlainen historiattomuus, aikadimension lyheneminen, josta seuraa niin sanotussa ikuisessa nykyhetkessä eläminen; ajallinen eteneminen ja muutos ovat tällaisessakin tilanteessa olemassa olevia, mutta ihmisen havaintokyvyn tavoittamattomissa. Muutokselta siis puuttuu sille ominainen ajallinen ulottuvuus, ja se näyttäytyy ihmiselle lähinnä kaoottisena, muutoksena vailla järjestystä. (Saariluoma 1992, 53.)

Postmodernista aika- ja historiakäsityksestä puuttuukin vielä modernissa ilmenevä ajan kulumiseen liittyvä kausaalisuus: menneisyyttä ei postmodernissa aikakäsityksessä ja filosofiassa haluta enää nähdä nykyisyyden historiana, joka jäsentää ja tekee nykyhetkestä mielekkään: ”Menneisyydestä ovat jäljellä vain tässä ja nyt käsillä olevat menneitten tapahtumien jälkeensä jättämät merkit.” (Emt.)

Juuri ajan kokeminen jatkuvana on kuitenkin edellytys yksilön identiteetin jatkuvuudelle. Ajan kadotessa katoaa myös jatkuvuuden kokemus ja sitä myötä edelleen merkitykset. Tähän merkitysten katoamiseen liittyy puhe ”postmodernista skitsofreniasta”, jossa aika pirstoutuu merkityksettömäksi ”liikkumattomaksi tilaksi”, jossa ”merkin ja kantajan välinen suhde on katkennut, eikä hän [skitsofreenikko] näin pysty antamaan havaitsemilleen asioille merkityksiä.” (Saariluoma 1992, 52.)

Tämä postmoderni skitsofrenia on nähty kulttuurisena ilmiönä, ja osana kulttuurissamme tapahtuvaa todellisuuden kokemisen tavan muutosta (Saariluoma 1992, 52). Jean Baudrillardille (1987, 16–17) skitsofrenia on lisääntyvän, läpinäkyvän kommunikaation patologinen metafora. Skitsofreenikolle on hänen mukaansa olemassa vain jatkuva kauhun tila, jolle on tyypillistä asioiden ”absoluuttinen läheisyys ja totaalinen välittömyys.”

Aika siis on jotain itsessään olemassa olevaa, ihmisestä riippumatonta, mutta sen kokeminen on ihmiselle puhtaasti subjektiivinen, hänen omaan havaintoonsa perustuva tila. Myös ajan jakaminen menneisyyteen, nykyisyyteen ja tulevaisuuteen ovat nimenomaan inhimillisen tietoisuuden ominaisuuksia, jotka tulevat esille pääasiallisesti kielessä eli siinä, miten ajasta puhutaan ja miten se pyritään selittämään. Kolmeen edellä mainittuun aikadimensioon liittyy myös todellisuuden historiallisuus, sekä ihmisen käsitys historiasta ja todellisuudesta, joka, kuten aikakäsityskin, on eri aikoina ymmärretty eri tavoin.

#### 4.1. Aikakäsityksen muutokset suhteessa kirjallisuuden todellisuuskuvaan

Mihail Bahtin on nimennyt kaunokirjallisuudessa esiintyvän, taiteellisesti rakennetun temporaalisen ja spatiaalisen yhteyden kronotoopiksi, joka tarkoittaa kirjaimellisesti ”aikapaikallisuutta”. (Bahtin 1982, 84.)

Kirjallisuudessa tämä taiteellinen kronotooppi – termi on alun perin lainattu matematiikasta, osana Einsteinin relatiivisuusteoriaa – tarkoittaa tarkasti harkittua yhtenäistä, tihentynyttä, ikään kuin lihaksi muuttunutta aikaa, jossa spatiaaliset ja temporaaliset indikaattorit ovat sulautuneet yhteen ja aika on muuttunut taiteellisesti näkyväksi. Tila taas reagoi ajan liikkeisiin, teoksen juoneen ja historiaan. (Emt.) Aika on kirjallisen kronotoopin niin sanottu ratkaiseva momentti (Bahtin 1979, 244), jota muut elementit seuraavat.

Etenkin realistisissa, yksilön todellisuutta hahmottavissa ja kuvaavissa romaaneissa aika on ollut se elementti, joka jäsentää tapahtumia ja jonka kautta itse tarina viime kädessä luodaan: tarinan loppu on se piste, josta käsin teoksen kokonaisuus jäsentyy. (Saariluoma 1992, 50.) Juuri selkeästi eteenpäin suuntautuva aika oli tällaisen romaanin kokonaisuuden ja sen maailmankuvan rakentumisen kannalta ratkaiseva elementti, kuten historian ymmärtäminen jatkuvana on ”subjektin keino tehdä siitä omaa historiaansa” ja asettaa samalla itsensä historian subjektiksi. (Emt. 54.)

Aika ja tila sekä se, kuinka ihminen nämä ulottuvuudet havaitsee, ja kuinka hän itse sijoittuu maailmaan suhteessa niihin, ovat myös yksi keskeisistä kirjallisen maailmankuvan hahmottumisen elementeistä. Kaunokirjallisuus onkin aina reagoinut varsin voimakkaasti muuttuviin aikakäsityksiin.

Modernisoitua, nopeammaksi muuttuva maailma, sekä elämänrytmi ovat vaikuttaneet olennaisesti myös kirjallisuuden ajan kuvaamiseen, ja ajasta tuli yksi modernin kirjallisuuden näkyvimmistä ja käsitellyimmistä aiheista,

joka vaikutti olennaisesti myös uudenlaisten rakenteellisten ratkaisujen ja lajityyppien syntyyn. (Ks. Stevenson 1992, 86.)

Modernin ihmisen elämää ei enää nähty välttämättä ajallista kronologiaa noudattelevina, toinen toistaan seuraavina sarjoina. Kirjallisuudessa tämä näkyi uudistuvassa rakenteessa, luopumisena lineaarisuudesta sekä kronologian rikkomisena. Fiktiivisten henkilöiden elämää ei enää pyritty kuvaamaan perinteisen kehitysromaanin keinoin järjestelmällisesti syntymästä kuolemaan, vaan kuvaus saattoi keskittyä vaikkapa vain yhden päivän tapahtumiin (kuten Joycen *Odyssseuksessa*), joita henkilön sisäinen puhe reflektoi. (Stevenson 1992.)

Modernia kirjallisuutta ja sen sisäistä aikakäsitystä voi katsoa hallitsevan subjektiivisen ajan kuvaaminen, josta oli tullut ajan kirjailijoille, kuten Virginia Woolfille, James Joycelle ja Marcel Proustille, heidän tuotantonsa keskeinen sisällöllinen ja rakenteellinenkin tekijä. Ylipäätään kirjallisuus ja ajan taide yleensä siirtyi nyt entistä voimakkaammin kuvaamaan ihmisen sisäistä maailmaa, subjektiivista todellisuutta, pois realismin ulkokohtaisuudesta ja objektiivisuudesta. Todellisuuden objektiivisen kuvaamisen sijasta pyrittiin siis kuvaamaan subjektiivista kokemustodellisuutta. (Saariluoma 1992, 20.)

Viimeistään modernismin myötä nousi entistä voimakkaammin esiin kysymys myös siitä, mitä ylipäätään oli romaanin todellisuus? (Stevenson 1992, 17.) Realistisesta todellisuuskuvauksesta oltiin luopumassa ja siirtymässä yhä selvemmin ihmisen sisäisen todellisuuden, inhimillisen tietoisuuden kuvaamiseen. Samalla siirryttiin myös lineaarisesta, objektiivisesta, kronologiaan sidoksissa olevasta ajan kuvaamisesta subjektiivisempaan, kronologiasta irtautuneeseen ajankuvaukseen. Modernista edelleen postmoderniin siirryttäessä nähtiin kirjallisuuden myös pyrkivän yhä voimakkaammin eroon realismin perinteestä ja ylipäätään mimeettisestä kirjallisuuskäsityksestä kohti tekstuaalista kirjallisuuskäsitettä, jossa korostuivat metafiktiivisyys ja intertekstuaalisuus. (Saariluoma 1992, 19.)

Moderni aikakausi kyseenalaisti jopa niin sanottujen todellisuuden ”faktojen”, historiankirjoituksen todenmukaisuuden. Myös historiankirjoituksen todettiin nyt olevan luonteeltaan konstruktivistista, rakennettua; kausaalisuus, jonka kautta menneet tapahtumat kuvattiin, oli keinotekoisia, eikä todellisuuden enää välttämättä nähtykään rakentuvan peräkkäisten tapahtumien jatkumona. (Saariluoma 1992, 47.) Todellisuuden kuvaaminen historiallisissa kertomuksissa perustui siis samankaltaiselle juonellistamiselle, joka oli ollut pitkään myös kaunokirjallisuuden todellisuuden jäsentämisen tapa: menneisyyden tapahtumista pyrittiin tässä prosessissa luomaan johdonmukainen ajallinen jatkumo, jolla oli alku, keskikohta ja loppu. (Cohn 2006, 19.) Tätä todellisuuden kuvaamisen konstruktioluonnetta pyrittiin jo modernismissa purkamaan erilaisilla lineaarisuuden rikkovilla tekniikoilla, kuten tajunnanvirralla, jonka kautta pyrittiin tarkastelemaan niitä prosesseja, joiden kautta subjekti todellisuuttaan rakensi. (Saariluoma 1992, 47–48.)

Todellisuuden kuvaaminen kirjallisuudessa – ja taiteessa ylipäätään – on todellisuuden kuvaamista ihmisen havaintomaailmasta käsin. Muuttuvat tyyllilajit ja aikakäsitykset siis kertoivat myös tietynlaisesta maailmankuvan, todellisuuden hahmottamisen muutoksesta. Moderneihin, ja edelleen postmoderneihin tyyliuuntiin siirryttäessä muutos näyttäytyy erityisen suurena aikaisempaan verrattuna, sillä näiden suuntauksien myötä alkoi vihdoinkin murtua myös pitkään vallalla ollut realismin perinne.

Jo modernismille tyypillinen realismia ja sen oletettua ”luonnonmukaisuutta” vastaan hyökkääminen jatkui yhä voimakkaampana postmodernistisessä kirjallisuudessa, jossa realismin tukipylväät, kuten eheät henkilöhahmot ja tarinan juoni, asetettiin yhä uudestaan kyseenalaiseksi. Henkilökuvaus, ja sen myötä todellisuuden havainnoiminen ja sen kuvaaminen näyttävätkin kokeneen täydellisimmän muodonmuutoksen siirryttäessä realismista moderniin ja edelleen postmoderniin kirjallisuuteen. Juuri ihmisen, kokevan ja havaitsevan subjektin kuvaus näyttää tekevän eroa myös näiden kahden välillä: muutos

tapahtui romaanin kertojan näkökulman vaihtumisessa psykologisesta kohti ontologista. Brian McHale (1987) on tiivistänyt tämän modernin ja postmodernin välisen eron kahteen kysymykseen. Modernin pohtiessa ”miten tulkita maailmaa?” on postmoderni jo siirtynyt kysymykseen ”mikä tämä maailma on?”

#### 4.2. Henkilöhahmo ja postmoderni aikakäsitys

Kaunokirjallisissa teoksissa kuva ihmisestä on sidoksissa siihen, kuinka henkilö tai henkilöt sijoittuvat suhteessa tapahtumien aikaan ja paikkaan. Henkilöhahmot toisin sanoen sijoittuvat (fiktiiviseen) maailmaan jossain ajassa, ja jossain paikassa.

Nämä subjektit kantavat mukanaan oman aikakautensa leimaa; heistä muodostuu eräänlaisia aikakauden kuvia. Esimerkiksi 1980-luvun suomalaisessa kirjallisuudessa lamaa kohti kulkevan suoritusyhteiskunnan ahdistavaa ilmapiiriä kuvattiin usein eräänlaisten sivullisten, elämästään jollain tavalla vieraantuneiden ja moraalistaan luopuneiden henkilöhahmojen näkökulmasta. Aikaisemmin, 1800-luvun lopun dekadenttisessa kirjallisuudessa ajan henkeä taas saivat kuvata sopivaisuuden kahleista murtautuneet henkilöhahmot. (Lyytikäinen 1999, 206.)

Puhuva subjekti (fokalisoiija) määrää kertomuksen ajan ja paikan nollapistettä, tai kertomuksen keskipistettä, siis sitä ”kohtaa”, jonka kautta tarinan muut tapahtumat esitetään. (”Ich-Origo”, käsite kielifilosofi Karl Bühlerin, ks. Cohn 2006, 35–36.) Kielellinen ilmaisu on aina subjektiivista, puhujan tietoisuuden läpäisemää. Näin ollen puhuva subjekti myös antaa merkityksen käyttämilleen ajan ja paikan ilmaisuille, kuten ”täällä”, ”tuolla”, ”eilen”, ”nyt” tai ”huomenna”. (Emt. 36.) Toisaalta fiktiivisessä ilmaisussa on otettava huomioon tällaisen järjestelmällisen



subjektiivisuuden hajoaminen, joka on tavanomaista etenkin postmoderneille henkilöhahmoille.

Postmodernissa kirjallisuudessa henkilöhahmot alkoivat näyttäytyä hyvin erilaisina kuin aikaisemmin. Ehkä näkyvimpänä muutoksena aikaisempaan voidaan pitää henkilöhahmojen tulemistä tavallaan tietoisiksi omasta fiktiivisyydestään. Realismissa, ja vielä modernistisissäkin romaaneissa melko yhtenäisen persoonallisuutensa säilyttänyt romaanihenkilö kielsi oman persoonansa olemassaolon. Postmodernia henkilöhahmoa onkin kirjallisuudentutkimuksessa usein kutsuttu desentralisoituneeksi. Siltä on katsottu puuttuvan keskus, sen olemus, minuus, tai merkitys, joka vielä kannatteli moderniakin henkilöhahmoa. (Käkelä-Puumala 2001, 260.)

Subjektin identiteetin horjuminen on liittynyt ajan kokemisen jatkuvuuden menetykseen, joka taas on osa länsimaisessa kulttuurissa tapahtunutta todellisuuden kokemisen tavan muutosta yleensä. Esimerkiksi uudella teknologialla ja sen innovaatioilla on ollut suorastaan dramaattinen vaikutus ihmisen tila-aikakokemukseen; tila ja aika ovat ikään kuin tiivistyneet, puristuneet kokoon, ja niitä on alkanut hallita eräänlainen simultaanisuus, kaiken samanaikaisuus. (Pallasmaa 1997, 406.)

Tällainen historiallisen aika-avaruuskäsityksen suoranainen romahtaminen on vaikuttanut olennaisesti myös taiteelliseen ajatteluun ja ilmaisuun, joille juuri tilan ja ajan kokemisella on keskeinen merkitys. Postmodernissa kirjallisuudessa siirtyminen kronologisesta epäjatkuvaan historiakäsitykseen näkyi muun muassa siinä, että teokset rakentuivat spatiaalisesti niin, että tekstin eri kohdat näyttäytyivät pikemminkin rinnakkaisina, kuin peräkkäisinä jatkumoina. Tämä taas merkitsi siirtymistä ”tapahtumien mukaisesta jäsentymisestä tekstuaaliseen jäsentymiseen.” (Saariluoma 1992, 50–52.) Ajan jatkuvuuden katkaiseminen johti väistämättä myös subjektin identiteetin horjumiseen ja hajoamiseen. Kun kokemus maailmasta irtautui aikaan, paikkaan ja historiaan sidoksissa olevasta rakenteestaan, alettiin saavuttaa postmodernille aikakäsitykselle tyypillistä, pirstaleista, irrallisista nykyhetken sarjoista koostuvaa aikaa. (Pallasmaa 1997, 406–407.)

Aikakokemuksen supistuessa eräänlaiseksi ikuiseksi nykyhetkeksi subjekti kadotti postmodernissa oman olemassaolonsa merkityksellisyyden. Postmoderniin aikakokemukseen liittyvä historiattomuus taas irrotti tapahtumat asiayhteyksistään, ja ihminen menetti ajan kokemuksen menettäessään myös olemassaolonsa merkityksellistämisen dimension (esim. Saariluoma). Postmodernissa kirjallisuudessa ajan kokemuksen problematiikka tehtiin näkyväksi pirstomalla tarina irrallisiksi fragmenteiksi, esittämällä vaihtoehdoisen asiointilat samanaikaisesti vallitseviksi, sekä pysäyttämällä kerronnallinen aika.

Postmoderni kerronta siis kyseenalaisti lineaarisen aikajatkumon, ja horjutti samalla henkilöahmon persoonallisuuden yhtenäisyyttä. Henkilöahmo näyttääkin monissa postmoderneissa romaaneissa olevan jatkuvaa muutoksen tilaa elävä, ambivalentti kokonaisuus, jonka koherenssi, yhtenäisyys, on rikkoutunut, ja muuttunut tarinan koossapitävästä voimasta lähinnä tulkinnalliseksi ongelmaksi. (Käkelä-Puumala 2001, 263.)

*Pereat munduksessa* esiintyvä Håkan on pintapuolisesti nähtävissä tällaisena postmodernina, desentralisoituneena henkilöahmona, jolla ei ole mitään pysyvää, koossapitävää minuutta. Håkan edustaa Krohnin teoksille tyypillistä ”kysyvää minää”, joka ei kuitenkaan ole kiinteä, omien rajojensa sisällä pysyvä ykseys. (Lyytikäinen 1997, 182.) Teoksessa esiintyvät useat eri Håkanit myös rikkovat tarinan lineaarisen aikajatkumon: kertomuksella ei näytä olevan yhtä pysyvää ajallista ja paikallista nollakohtaa, vaan tarinan keskipiste siirtyy Håkanin mukana.

Juuri henkilöahmojen ja kertojan roolin muutokset luonnehtivat ehkä selkeimmin romaanin kehitystä realismista moderniin ja edelleen postmoderniin suuntaan, sekä muutosta todellisuuden havaitsemisen käsitteellistämässä. Edellä mainittujen kautta hahmottuu myös se maailmankuva- ja katsomus, jota teokset välittävät.

Krohnin teokset muistuttavat usein pintarakenteeltaan edellä kuvaillun kaltaista, tekstuaalisesti jäsentynyttä, paikoin fragmentaarista vaikuttavaa kerrontaa. Tässä tutkielmassa tarkastelluista teoksista etenkin *Pereat mundus* rikkoo lineaarisen aikajatkumon eteenpäin suuntautuvan kulun: teos ei sijoitu spesifiin aikaan, vaan liikkuu nykyhetkestä menneisyyteen ja tulevaisuuteen mitään ajanjaksoa varsinaisesti nimeämättä. Ihminen sijoittuu maailmaan fragmentoituneena: teoksen päähenkilökään ei ole yksi, ei edes usea, vaan maailman kaikki ihmiset.

Krohnin teoksien rakenteellinen hajanaisuus ei kuitenkaan ongelmattomasti selity ainoastaan postmoderniksi tyylikeinoksi. Tätä rakenteen fragmentaarisuutta suhteessa sisältöihin tarkastelen lähemmin tämän työn luvussa 6.

#### 4.3. Ihminen, kone ja muuttuva aika

Kysymykset ihmisen ja koneen välisestä suhteesta ovat kiinnostaneet ihmistä niin kauan, kun erilaisia mekaanisia apuvälineitä on ollut olemassa. Nykyisen teknologian nopean uusiutuvuuden aikakaudella ihminen joutuu tämän kysymyksen eteen yhä useammin, tai joutuu ainakin pohtimaan omaa suhdettaan ja suhteutumistaan koneisiin ja koneistuvaan ympäristöönsä. Teknologiasta on tullut arkipäivää lähes huomaamatta hallitsevaa, ikään kuin välttämättömyyttä, joka kulkee ihmisten mukana puhelien ja tietokoneiden, tai vielä huomaamattomammin erilaisten kehoon upotettujen laitteiden muodossa. Koneista ja teknologiasta on tullut niin olennainen osa ainakin länsimaisen ihmisen arkipäivää, ettei inhimillisestä elämästä ja kulttuurista enää voi puhua huomioimatta koneiden osuutta siihen. (Mikkonen – Mäyrä – Siivonen 1997, 9.)

Kysymykset koneiden inhimillistymisestä tai vastaavasti ihmisten koneellistumisesta eivät välttämättä ole aina realistisia, mutta omalla

tavallaan ne ovat silti aina todellisia. Ne heijastelevat – olipa kyse sitten tieteen tai taiteen diskursseista – todellisia pelkoja, ahdistuksia, utopioita tai dystopioita, joita ihmiset teknologiaan ja sen kehitykseen kohdistavat. (Mikkonen – Mäyrä – Siivonen 1997, 9.) Koneellistuva maailma ja todellisuus liittyvät ennen kaikkea modernin länsimaisen ihmisen historiaan. Teknologialla on modernin ihmisen minä- ja maailmankuvan muodostumisessa oma varsin näkyvä osansa ja kuten Kai Mikkonen, Ilkka Mäyrä ja Kai Siivonen toteavat, ei niin sanottua modernia voisi ajatellakaan ilman siihen liittyvää teknologisoitumista. (Emt. 10.)

Yhtäläisyydet ihmisen ja koneen, tai inhimillisen ja virtuaalisen elämän välillä ovat muuttuneet koneiden ja teknologian kehittyessä entistä selvemmiksi, ja näiden väliset analogiat entistä uskottavammiksi. Paitsi koneet myös ”ihminen” itsessään ja käsitys ihmisestä on muuttunut tieteenkin silmissä epäselvemmäksi, eikä niin yksiselitteiseksi kuin aikaisemmin. Ihminen ja etenkin ihmisen aivot ovat jatkuvan ihmettelyn kohteita; ihmisessä pysyvintä näyttää olevan jatkuva muutos, sopeutuminen ja kehitys – ”tekniikan kielellä olemuksemme jatkuva ’uudelleenohjelmointi’”. (Mikkonen – Mäyrä – Siivonen 1997, 13–14.) Leena Krohn näkee teknologian osana inhimillistä elämää: ”Kun teknologia biologisoituu, kun neuraali- ja molekyyli tietokoneet ovat pian konkretiaa, alkaa yhä vastaansanomattomammin paljastua, miten keinotekoisia ovat luonnollisen, inhimillisen ja teknisen raja-aidat.” (Krohn 1996, 110.)

Teknologian uudet keksinnöt ja sen kehittämät laitteet ovat aina kiehtoneet ihmisen mielikuvitusta, ja erilaiset ihmisen avukseen kehittämät koneet rantautuivatkin jo varhaisessa vaiheessa myös taiteen ja kirjallisuuden kuvastoihin. Tieteiskirjallisuus, joka pohjaa fantasiakirjallisuuden ja goottilaisen romaanin traditioon, syntyi viimeistään 1800-luvun lopulla, teollistumisen kiihtyvällä aikakaudella, ja sillä viitataan juuri tuon ajan, ja sitä seuranneen ajanjakson kirjallisuuteen, joka heijastaa nopeasti modernisoituvaan yhteiskuntaan syntyviä jännitteitä. (Hosiaislouma 2003, 929.)

Tieteiskirjallisuudelle ominaisia piirteitä on niiden sijoittuminen mielikuvitukselliseen tulevaisuuteen, tai erilaisiin vaihtoehtoisiin todellisuuksiin tai maailmoihin. Usein näitä maailmoja tai tulevaisuutta hallitsevat teknisen kehityksen mukanaan tuomat mahdollisuudet, ja toisaalta niiden edustamat uhkakuvat ja dystopiat. Tyypillistä on myös ihmisluontoa ja yhteiskuntaa kohtaan osoitettu kritiikki, sekä ihmisen paikan maailmankaikkeudessa pohtiminen. (Hosiaisloma 2003, 929.)

Leena Krohn on etenkin uudemmassa tuotannossaan puuttunut toistuvasti kysymyksiin ihmisen ja eläimen sekä ihmisen ja koneen suhteista. Näiden suhteiden kautta Krohn pohtii ihmisen omaa olemusta. Keinoelämän ja tekoälyn hän näkee osana miljardeja vuosia kestänyttä evoluutiota, yhtenä ”perusevoluution myöhäissyntyisistä jälkeläisistä”. (Krohn 1998.) Hän pohtii artikkelissaan mm. *Pereat munduksessa* esiintyvän korkealle kehittyneen tekoälyn, artilektin luonnetta osana inhimillisiä, olemassaoloon liittyviä kysymyksiä:

Enää ei ole mahdollista eristää metafysiikkaa ja ontologisia kysymyksiä fysiikasta, neurobiologiasta tai tekoälyn tutkimuksesta. Vaikka artilektit ylittäisivät meitä huimaavasti korkeammalle älykkyystasolle, emme vieläkään tiedä, saavuttavatko ne koskaan saman olemassaolon tunteen, joka on sekä ihmisen että luultavasti kaikkien nisäkkäiden tietoisuuden ytimessä. Emme tiedä, onko niillä omaa tahtoa ja harjoittavatko ne sisäistä dialogia kuten ihminen. Onko niillä hyvää ja pahaa? Epäröivätkö nämä väsymättömät puolijumalat, omien aivojemme ja käsiemme tuotteet, koskaan valinnoissaan? Vai etenevätkö ne järkkymättä kohti ennalta määräytyneitä päämääriä, jotka meille ovat ventovieraita... (Krohn 1998.)

Kaunokirjallisuudesta puhuttaessa teknologisissa fiktioissa on usein ollut pyrkimyksenä irrottaa mieli ruumiista, ja tätä kautta ratkaista materiaalisen olemassaolon ongelmia. Ruumiillisuus on halujen, kipujen ja minuuden konkreettinen kohtauspaiikka, joka myös sitoo ihmisen hyvin konkreettisesti aikaan ja tilaan. Ruumiista irtautumisen fantasiat ovat osa ikivanhaa traditiota, mutta voidaan toisaalta nähdä myös pyrkimyksenä ”löytöretkeilyyn uudentyyppisen minäkäsityksen ja itseilmaisun parissa. (Mikkonen – Mäyrä – Siivonen 1997, 14–15.)

Ihmisen olemassaolo on monessa mielessä kiinnittynyt hänen ruumiillisuuteensa. Juuri ruumis sitoo ihmisen aikaan ja paikkaan, ja vaikka maailman havaitseminen tapahtuu tietoisuuden avulla, syntyvät merkitykset usein ruumiillisen kokemuksen myötä. Tietoisuuden irrottaminen ruumiista tarkoittaisi sen irrottamista ajasta ja paikasta, ja samalla myös merkityksen katoamista. Toteutuessaan tällainen puhtaan tietoisuuden tila olisi hyvin lähellä länsimaista järjen ihannetta, mutta toisi eettiseltä kannalta tullessaan monia epäkohtia. Mikäli ihminen voisi astua ajan ja paikan rajat ylittäen ikään kuin itsensä ulkopuolelle, eräänlaiseen kybertilaan, mitä tapahtuisi hänen ihmisyydelleen ja moraalilleen?

Koneisiin ja teknologiseen kehitykseen on erilaisissa myyteissä ja kirjallisuuden piirissä usein liittynyt arvoihin ja moraalisiin kytkeytyviä konflikteja. Monimutkaisen teknologian avulla luonnon järjestystä muuntelemaan pyrkivät hahmot joutuvat usein omien keksintöjensä tuhoamiksi; Ikaros voi lentää vahasiipiensä avulla, mutta hän lentää liian korkealle ja tuhoutuu (Mäyrä 1997, 231.) Tieteisfiktio teknisten fantasioiden voikin katsoa heijastelevan pelkoja ja ahdistuksia, joita uusi teknologia tuo tullessaan. Uudet keksinnöt ovat eräänlaisia uusia myyttejä, mutta niihin liittyy myös negatiivinen käänköpuoli: uusi teknologia muuttaa, ja pahimmassa tapauksessa tuhoaa käyttäjänsä (emt. 232). Kysymykset hyvästä ja pahasta, oikeasta ja väärästä, sekä ihmisen omiin haaveisiin ja ahdistukseen kätkeytyvästä toiseudesta ovat Ilkka Mäyrän (1997, 232) mukaan punoutuneet syvälle modernin ihmisen teknologiasuhteeseen. Krohnilla teknologiaan liittyvät ongelmat liittyvät moraaliset ongelmat johtuvat ihmisen omasta eettisestä kypsymättömyydestä (Kanto 2006, 107). Hän näkee teknologian osana inhimillistä elämää: ”Mutta teknologia on ihmisen hengissäilymisstrategiaa kuten hyönteisyhteisöiden keinot talvehtia, kerätä ruokaa tai taata jälkeläisten menestyminen” (<http://www.kaapeli.fi/krohn/oikeus.html>).

Kysymykset siitä, mikä erottaa ihmisen esimerkiksi eläimistä tai koneista, nousivat keskeisiksi viimeistään eurooppalaisen renessanssin myötä, jolloin syntyi myös aivan uudenlainen käsitys ihmisestä itsenäisenä, ympäröivästä

objektimaailmasta erillisenä subjektina. Jo 1700-luvulla on kirjoitettu ”ihmiskoneista” ja jo tuolloin ihmisruumista alettiin verrata kelloon, itsestään liikkuvaan mekanismiin. 1700-luvulla suosittua hupia olivat erilaiset mekaaniset lelut, automaatit ja androidit. Pierre Jaquet-Drozin ihmishahmoiset- ja kokoiset, kirjoittaa ja piirtää osaavat figuurit viimeistään nostivat esiin kysymyksen siitä, mikä oikeastaan erotti ihmisen autonomian koneen autonomiasta. (Mikkonen – Mäyrä – Siivonen 1997, 11.)

Modernissa kirjallisuudessa kellot, niiden viisareiden liike ja tikitys sekä niiden mekaniikka vertautuivat usein ihmisen elämään. Kelloihin fyysisinä objekteina suhtauduttiin väliin jopa vihamielisesti, jonka taas voi nähdä kriittisenä suhtautumisena mitattavissa olevaan, kronologiseen aikakäsitykseen, ja pyrkimyksenä purkaa siihen perustuva, lineaarisen kertomisen muoto. (Stevenson 1992, 86-87.) Krohnin romaaneissa rikotaan usein lineaarinen aikajatkumo. Rakenteeltaan ne lähestyvätkin modernia tai jopa postmodernia romaania. Krohn ei kuitenkaan usko ajan lineaarisuuden ja kausaliteettien katoavan ihmisen elämästä. *Kynässä ja koneessa* hän kirjoittaa:

Pieni skepsis tosin kuiskailee korvaani, että yhä elämme maailmassa, jossa aika – meidän näkökulmastamme – kulkee ainoastaan yhteen suuntaan ja jossa syy esiintyy ennen seurausta. Lineaarisuus ja kausaliteetti eivät ole niin vain poistettavissa ajattelustamme, sillä niiden mukana olemme vaarassa menettää koko ajattelukykyämme. (Krohn 1996, 86.)

1800-luvulla automaatit ja androidit nousivat suosituiksi aiheiksi kirjallisuudessa. Tunnetuin tämän ajan teoksista on ehkä Mary Shelley'n *Frankenstein* (1818), joka liitti yhteen romantikkojen kiinnostuksen teknologiaan, sekä aikaisempien vuosisatojen kiinnostuksen alkemistisiin tieteisiin. Sähkövirralla eloon herätettyyn Frankensteinin hirviöön liittyvä teknologian mystifioiminen on jatkunut meidän päiviimme asti, ja on etenkin science fictionin perusaiheistoa. (Mikkonen – Mäyrä – Siivonen 1997, 11.) *Pereat munduksessa* on pieni muunnelma tästä aiheesta. Håkan on ollut mukana projektissa, jossa kuollut orava on pyritty herättämään henkiin sähkövirran avulla. Tosin Frankensteinin hirviötä modernimmalla tavalla: ”Sähköiskun aikana eläimen aivotoimintaa monitoroitiin. Tästä

prosessista saatu informaatio purettiin ja järjestettiin uudelleen algoritmiksi, joka siirrettiin sille varattuun muistitilaan” (PM 51).

Nykyään puhutaan automaattien, androidien tai robottien sijaan kyborgeista, ihmisen ja koneen hybrideistä, joissa raja koneen ja ihmisen välillä on muuttunut entistäkin häilyvämmäksi. Tällaisissa ”kyberneettisissä organismeissa” kone ei enää välttämättä olekaan jotain, jota ihminen käyttää, vaan siitä on tullut jo osa ihmistä; se on siirtynyt ihmisen orgaanisen ruumiillisuuden sisään. ”Koneet ovat osa ihmisen autonomiaa ja päinvastoin.” (Mikkonen – Mäyrä – Siivonen, 1997, 11.) Kehittyvä tekniikka ei siis enää ole pelkkä ihmisen apuväline, jota hän käyttää päämääriensä saavuttamiseen vaan välineet, joita hän käyttää, muuttavat myös häntä itseään; ”niistä tulee osa häntä itseään, hänen tapansa kokea todellisuus.” (Saariluoma 1997, 225.) Ihminen itsessään siis muokkautuu tekniikan mukana.

Viimeistään 1990-luvun lopussa koneiden kehitys on johtanut ennen niin itsestään selvän eronteon luonnollisen ja keinotekoisien, mielen ja ruumiin, itsestään kehittyvän ja ulkoapäin ohjelmoidun välillä hyvin epäselväksi. Paitsi science fiction, myös todellisuus itsessään näyttää tätä nykyä olevan täynnä erilaisia kyborgeja, koneen ja organismin yhdistelmiä. (Haraway 199, 193–194.) Tekoälyn ja tekoelämän kehittämisen ja kehittymisen myötä käsitykset biologiasta ja elämän rajoista ovat nopeasti muuttuneet. Suomalaisista kirjailijoista juuri Leena Krohn on tarttunut tähän ongelmaan. Esimerkiksi esseessään ”Katukiviä ja rantahiekkaa” (<http://www.kaapeli.fi/krohn/Katu.html>) hän toteaa: ”Ihminen itse siirtää noita rajoja, ja elämän määritelmä on liukuva. Luonnollinen, keinotekoinen, alkuperäinen ja simulaatio, opittu ja peritty ovat käsitteitä, jotka häilyvät, ja kokevat metamorfooseja.” (Ks. myös Haraway 1990, 194.)



## 5. Näkökulman ongelmia

Boris Uspenski on teoksessaan *Komposition poetiikka* (1991) käsitellyt sanataiteessa ilmeneviä näkökulmaan liittyviä ongelmia. Hän tarkastelee näkökulman kysymyksiä esimerkiksi ”ideologisena ja arvottavana näkökantana tai paikan ja ajan asemana, josta tapahtumien kuvaus esitetään.” (Uspenski 1991, 17.) Mielenkiintoisimmiksi teoksiksi Uspenskin pohdintojen mukaan nousevat teokset, joilla on useampia toisistaan poikkeavia näkökulmahenkilöitä ja samalla useita, myös toisilleen ja mahdollisesti tekijänsä normeille vastakkaisia arvoperspektiivejä.

Uspenskin (1991, 26) luennan mukaan on tärkeää ottaa huomioon paitsi fiktiivisten henkilöhahmojen, myös tekijän näkökulma, jolla hän tarkoittaa kirjailijan ”tietyn teoksen kerronnan ja kuvauksen sommittelussa ottamaa näkökulmaa.” Tämä ei kuitenkaan tarkoita kirjailijan teoksesta riippumatonta maailmankuvaa, vaan nimenomaan sitä maailmankuvaa ja näkökulmaa, jonka tekijä on teoksensa puitteissa ottanut. Tekijä ei olekaan fiktiivisen teoksen maailman sisällä sidoksissa yhteen näkökulmaan, vaan hän voi harkitusti ottaa erilaisia rooleja, ”hän voi havainnoida ja arvottaa samanaikaisesti monista eri näkökulmista.” (Emt.)

Fiktio antaa mahdollisuuden havainnoida samaa asiaa monesta eri näkökulmasta. Samalla tavoin ovat mahdollisia myös kerronnan sisäiset näkökulman vaihdokset, mikä tarkoittaa Pekka Tammen (1992, 15) mukaan sitä, että kertojan ja näkökulman käsitteet eivät välttämättä ole toisiinsa sidoksissa, eivätkä varsinkaan toistensa synonyymeja.

Tekijä voi teoksessaan tavallaan ”hajota” moniksi erilaisiksi ääniksi, joita taas pitää koossa eräänlainen ”hypoteettinen tekijähahmo”, joka edelleen toimii teoksen ”ylimpänä auktoriteettina”. (Hosiaisuus 2003, 849.)

Tällainen implisiittinen tekijä (termi Wayne C. Boothin) ei liity kysymykseen fyysisestä tai historiallisesta tekijästä, vaan se pikemminkin

abstrahoidaan kyseessä olevasta tekstistä. Kertojan suoraan esittämät väitteet voivat osoittautua kyseenalaisiksi muun kerronnan välittämään tietoon nähden; tällöin jää lukijan omaksi tehtäväksi päätellä, onko ristiriidalla jokin syvempi, sisäistekijän aikoma merkitys. (Tammi 1992, 24.) Kertojan kertoessa suoraan jostain esimerkiksi itseensä liittyvästä kokemuksesta tai asiasta voi sisäistekijä samanaikaisesti pohtia jotain syvempää, ihmisyyden luonteeseen liittyvää metafyyssistä ongelmaa.

”Fiktion äänen kaksiselitteinen alkuperä” erottaa kertojan tekijästä tilallisesti, asettaen nämä kaksi eri tasoille. Tekijä-kertoja -erottelusta on tullut nykyisen poetiikan teorian itsestänselvyys, mutta Dorrit Cohnin (2006, 147) mukaan sitä käytetään yhä usein varsin sattumanvaraisesti. Tässä erottelussa tekijän ja kertojan välillä, sekä näiden kahden ”näkyvydessä” on huomattavia eroja riippuen siitä, onko kyseessä ensimmäisen vai kolmannen persoonan kerronta. Yksinkertaisempi tämä erottelu on ensimmäisen persoonan kerronnassa, esimerkiksi fiktiivisessä omaelämäkerrassa, jossa tarinan kertojan ja tekijän, kirjailijan, erottaa toisistaan jo teoksen kansilehdellä oleva kirjailijan nimi, joka taas on eri, kuin kertojan. Huomattavasti monimutkaisemmaksi kysymys tekijän ja kertojan välisestä suhteesta muodostuu silloin, kun siirrytään homodiegeettisestä heterodiegeettiseen kerrontaan. (Cohn 2006, 148.)

Fiktiivisestä kielestä voidaan siis erottaa sen kaksi kerrosta: ”mimeettiset lauseet, jotka luovat kuvan fiktiivisestä maailmasta (sen tapahtumista, henkilöistä ja esineistä) ja ei-mimeettiset lauseet, jotka luovat kuvan kertojan mielestä.” (Cohn 2006, 152.) Näistä lukija yleensä hyväksyy mimeettiset lauseet varauksetta niin sanottuna ”fiktiivisenä totuutena”, kun taas ei-mimeettiset lauseet ovat luonteeltaan subjektiivisia, siis läpinäkymättömiä. Sellaisina lukija myös suhtautuu niihin, kuten hän suhtautuisi yksittäisen puhujan henkilökohtaisiin mielipiteisiin jostain asiasta. Tällä tavalla voidaan erottaa myös niin sanottu luotettava kerronta epäluotettavasta fiktiivisissä teoksissa, joissa ”kertojan tietoisuus näkyy sen esittäessä ei-mimeettisiä, ”läpinäkymättömiä” lauseita, vaikka kertoja ei

olekaan fyysisesti läsnä oleva henkilöhahmo fiktiivisessä maailmassa.”  
(Emt.)

Fiktiivisen epäluotettavuuden käsite on lähtöisin Wayne C. Boothilta. Boothin tarkoittamassa mielessä romaanin kertoja on epäluotettava silloin, kun hänen ei-mimeettinen kielensä (kommentit, arviot, yleistyksiset) on ristiriidassa hänen mimeettisen kielensä kanssa. Tämä taas luo vaikutelman siitä, että hän ei pysty tai halua antaa oikeaa tulkintaa kertomistaan tapahtumista. (Cohn 2006, 90.)

### 5.1. Kertoja – tekijä?

Etenkin narratologisen tutkimuksen piirissä on ollut tärkeää erottaa toisistaan kertojan ja tekijän käsitteet. Kertojan päämäärät saattavat joskus olla hyvinkin vastakohtaisia tekijään nähden. Lukija voi lukutilanteessa päätellä intuitiivisesti, että tekstiin sisältyy muutakin kuin mitä kertoja väittää; tällöin oletamme kertojan taakse ”tekijän”, jonka ”katsomme olevan vastuussa tästä muusta”. (Tammi 1992, 22.) Nämä ovat kertomuksen teoriaan vasta myöhemmin vakiintuneita, kertojan ulkopuolisia periaatteita. Tätä kautta kertaalleen kuolleeksi julistettu tekijä on tehnyt paluun fiktion teoriaan; kirjailijan näkökulma on usein teoksissa – kuten Krohnilla – voimakkaastikin läsnä.

Kertojan taakse – tai kertojan ja kirjailijan ”väliin” – asettuvaa ääntä voidaan kutsua Thomas Mannin sanoin, ”toiseksi tekijäksi” (vrt. Boothin implisiittinen tekijä), joka on eräänlainen ”aavemainen havainnoija”, joka ”pysyy aineettomana, nimettömänä ja kasvottomana.” Tällaisella kertojalla ei ole nimeä, kasvoja tai fyysistä olemusta, ja usein tällaisen kertojatyyppin mieli ja ruumis samastetaan itse kirjailijaan. (Cohn 2006, 155.)

Moderni kirjallisuusteoria painottaa, ettei tätäkään kertojatyyppeä tulisi samastaa yksi yhteen kirjoittajan kanssa. Käytännössä näiden kahden erottaminen toisistaan on tapahtunut melko hitaasti. (Cohn 2006, 155.) Etenkin tarinaa kertovan äänen asenteet vaikkapa joihinkin teoksissa esitettyihin moraalisiin ongelmiin on yhdistetty ja samastettu melko varauksettomasti teoksen fyysiseen kirjoittajaan. Tässä Cohn viittaa Manniin ja hänen teoksensa *Kuolema Venetsiassa* (1912) kertojan ääneen. (Emt.)

Mikä sitten on edellä mainitun kaltaisen kertojan suhde päähenkilöönsä, paljastuu pääasiassa hänen käyttämästään kielestä. Kertojan persoona näyttää tulevan selkeimmin esille silloin, kun tämä etäänny kauimmaksi kertomastaan henkilöstä, eli kauimmaksi suorasta kerronnasta, ”mimeettiseltä tarinankerronnan tasolta ei-mimeettiselle ideologian ja arvioinnin tasolle.” (Cohn 2006, 156.) ”Toisen tekijän” käsite on käytännöllinen silloin, kun halutaan pitää teoksen kertoja erillään sen kirjoittajasta, vaikka näihin kahteen liitettäisiinkin yhteneväisiä piirteitä. Myös Krohnin kohdalla tällaisen kerronnallisen keinon huomioiminen voidaan nähdä ajoittain tarpeellisena, sillä hänen fiktiivisten teostensa kertoja vaikuttaa usein puhuvan kirjailijan omaa muistuttavalla äänellä.

Kertoja antaa kerronnassa viitteitä omasta persoonastaan esimerkiksi erilaisten yleistyksien, huudahdusten ja aforismien, sekä muiden normatiivisia asenteita paljastavien lausumien kautta. ”Niiden ansiosta voidaan arvioida, kuinka objektiivisesti hän tarinaansa tarkastelee, sekä ratkaista, onko hän ideologisessa mielessä luotettava kertoja. Siten voidaan myös päättää, onko hän puolestapuhuja kirjailijalle, joka on keksinyt sekä hänet että hänen tarinansa.” (Cohn 2006, 156.)

Cohnin mainitsema kaksijakoinen kerronnallinen rakenne voi tulla esiin vain tarinan ideologisella tai arvottavalla tasolla, eikä se välttämättä ”vaikuta siihen näkökulmaan (termin teknisessä merkityksessä), josta tarina kerrotaan.” (Cohn 2006, 157; eri tasojen näkökulmien epäyhdenmukaisuudesta ks. myös Uspenski 1991, 156–179.) Kertojan

ideologinen etäännyminen päähenkilöstä ei siis välttämättä tarkoita hänen etäännymistään henkilön aistillisesta tai havaintomaailmasta, vaan kertoja voi pysytellä hyvinkin lähellä henkilöänsä. Ainoastaan tapa, jolla hän kertomaansa henkilöä kuvailee, paljastaa mahdollisen arvottavan asemanvaihdoksen. Kertoja voi myös omaksua henkilön puhettavan, käyttää henkilön kieltä (fraseologiaa) mutta samaan aikaan säilyttää oman näkökulmansa (ideologia). Tällainen ”näkökulmien vastaava epäyhdenmukaisuus” on yksi ironian luomisen tärkeä keino; ”ironia syntyy, kun puhutaan yhdestä ja arvotetaan toisesta näkökulmasta.” (Uspenski 1991, 157.)

Henkilöhahmon mimeettinen kieli saattaa siis olla fiktiivisessä teoksessa/maailmassa ristiriitainen, tai jopa täysin vastakkainen kertojan arvottavien kommenttien kanssa. Tällaisen yhteensopimattomuuden havaitseminen taas on mahdollista kytkeä kirjallisuutta tutkiessa pikemminkin teoksen tekijään, kuin sen kertojaan. (Cohn 2006, 152–153.) Teoksen esteettisen ja ideologisen yhtenäisyyden kannalta on Cohnin mukaan kuitenkin tärkeää pitää kertoja erillään tekijästä. Edelleen Cohn osoittaa, että niin teoreettisista kuin diskurssi-narratologisista lähtökohdista tarkasteltuna, on perusteltua erottaa myös arvomaailmoiltaan näkyvät kertojat tekijöistään. Tämä antaa fiktiiviselle kertomukselle myös sen luonteeseen olennaisesti kuuluvan, tulkinnallisen vapauden. (Emt. 153.)

Näkökulman kytkeytyminen kirjallisen teoksen fyysiseen tekijään, kirjailijaan, sitoo tekstin edelleen myös fiktion ulkopuoliseen todellisuuteen. Krohnin teoksia tarkasteltaessa kirjailijan näkökulma tekstissä on usein se elementti, jonka kautta on mahdollista tehdä huomioita teoksiin sisältyvästä yhteiskunta- tai aikalaiskritiikistä.

## 5.2. Taiteen ja todellisuuden suhteista

Todellisuutta, sen luonnetta ja olemusta on pyritty määrittelemään halki länsimaisen filosofian historian. Eri määritelmien ja tulkintojen esitleminen olisi mittava työ, johon en tämän tutkielman puitteissa aio ryhtyä. Käsitän todellisuuden tässä sinä sosiokulttuurisena, yhteiskunnallisena tilana, jossa ihmiset elävät, jossa kirjallisuutta kirjoitetaan, ja jossa se vastaanotetaan. Tähän todellisuuteen liitän reaali maailman tapahtumat ja ilmiöt, niin yksittäiset kuin yleisetkin, jotka voidaan katsoa tapahtuneen ”todellisille” ihmisille. Tämä on myös se todellisuus, johon ensisijaisesti viitataan pohtiessani kirjallisuuden ja todellisuuden välisiä suhteita. Enemmän kuin filosofinen tai luonnontieteellinen totuus tässä työssä tulee olemaan esillä taiteessa ja kirjallisuudessa esitetty näkemys todellisuudesta, se kuinka todellisuutta voidaan taiteen keinoin kuvata ja tulkita.

Taiteeseen liitetty totuuden käsite poikkeaa siitä, mitä totuudella tarkoitetaan puhuttaessa niin sanotulla tieteen kielellä. Länsimaisessa tiedeperinnössä – etenkin luonnontieteiden keskuudessa – totuuden käsitteeseen ovat viimeistään valistuksen ajasta lähtien liittyneet rationaalisuuden ja objektiivisuuden vaatimukset. Toisaalta viime vuosikymmeninä on todettu myös, että totuus josta eri teorioiden kautta puhutaan, on aina välttämättä juuri teorioiden läpi suodattunutta todellisuutta, ja samalla riippuvainen kulloisestakin teoriasta ja sen terminologiasta. Puhtaasta objektiivisuuden vaatimuksesta on jouduttu luopumaan, ja tutkimukseen ovat tulleet mukaan relatiiviset totuuskäsitykset, joiden mukaan totuus on suhteellinen käsitys; se on suhteessa vallitsevaan tieteelliseen tietoon. (Rantala 1989, 2-3.) Yhteiskunta- ja etenkin humanistisissa tieteissä objektiivisuuden vaatimus ei alun perinkään ole ollut yhtä ehdoton kuin luonnontieteissä, jota ominaisuutta on pidetty myös niiden heikkoutena. Näitä tieteenaloja on

pikemminkin luonnehtinut eräänlainen sisäisen todellisuuden käsite, joka tieteellisessä realismissa tarkoittaa totuuden luonteen liittymistä voimakkaasti siihen käsitejärjestelmään jonka puitteissa siitä kulloinkin puhutaan (emt.).

Totuudesta ja epätotuudesta on usein puhuttu suhteessa propositioneihin, uskomuksiin, väitelauseisiin ja ajatuksiin. Tieteenfilosofinen totuus on – varsin suurpiirteisesti määriteltynä – eräänlainen ”hyvin perusteltu tosi uskomus” maailmasta. Taiteista puhuttaessa eivät kuitenkaan päde samat lainalaisuudet kuin tieteissä; yleisesti ottaen taidetta ja totuutta ei ole totuttu yhdistämään toisiinsa. Taiteilijallahan on vapaus kertoa ja kuvata asioita ja ilmiöitä, jotka ovat puhtaasti mielikuvituksen tuotetta, eivätkä siis ainakaan tieteellisessä mielessä totta. Taidekeskustelua käydään kuitenkin suhteessa todellisuuteen, ja fiktiivisiä maailmoja tarkastellaan ja arvotetaan suhteessa yhteiskunnassa vallitseviin arvoihin ja normeihin.

Taiteen totuudellisuus ei ole liittynyt niinkään propositionaalisen tiedon tai totuusväittämien esittämiseen, kuin eräänlaiseen todenmukaisuuteen, joka taas voi olla paitsi ulkoisen, myös ihmisen sisäisen maailman tarkasti havainnoitua kuvausta. Taidekeskusteluun on usein liittynyt vahvasti sen arvottaminen nimenomaan todellisuuteen liittyvien moraalisten ja yhteiskunnallisten arvojen ja normien pohjalta; fiktiivisistä teksteistä puhutaan etenkin arkikielessä usein kuin puhuttaisiin todellisuuden tapahtumista ja henkilöistä. Kirjallisuuden – ja myös nonverbaalisen taiteen – totuusarvo ei kuitenkaan liity totuudellisuuteen sinänsä, vaan ennen kaikkea siihen, miten ja mitä se todellisuudesta kertoo. Hyvän kirjan luettuamme saatamme katsella omaa maailmaamme ja todellisuuttamme uusin silmin. Parhaimmillaan ”taide valaisee todellisuuttamme rikastamalla ajatuksiamme, tunteitamme ja kokemuksiamme.” (Rantala 1989, 8-9; ks. myös Lammenranta 1990, 196–197.)

Leena Krohnin teoksia tarkasteltaessa niiden suhde todellisuuteen, ja todellisuuden ilmiöihin on usein hyvin eksplisiittisesti läsnä. Hän on itse todennut kirjoittavansa ”tosiasioista, jotka ovat niin ihmeellisiä, ettei niitä

voisi keksiä” (Krohn 1989, 95-96). Tämän tutkielman keskiöön nousevista teoksista etenkin *Pereat mundus* on suorastaan eräänlainen muunnelma todellisuudesta: *Pereat munduksesta* kotisivuilleen kirjoittamassaan artikkelissa ”Håkanin suku”

([http://www.kaapeli.fi/krohn/pereat/hakanin\\_suku.htm](http://www.kaapeli.fi/krohn/pereat/hakanin_suku.htm)) Krohn mainitsee monia teoksen kirjoittamiseen ja sen aiheisiin vaikuttaneita tekstejä, joista ehkä tärkeimmäksi hän mainitsee internetin. Internetistä hän on löytänyt monia kuvaamiaan aiheita, kuten teoksessa esiintyvän vapaaehtoisen sukupuuton seuran, hieman erinimisenä tosin. Myös läpi koko teoksen esiintyvän, muutoin varsin itsenäisinä kokonaisuuksina toimivien lukujen yhteen liittäjänä toimivan Tohtori Keinolemmen kaltaisia ”sähköpostiterapeutteja” on internetissä lukuisia, ja Keinolemmen asiakkailakin on esikuvansa aidoissa potilastapauksissa.

Yksi Krohnin teoksissa toistuvasti esiin nouseva reaalityodellisuuden tapahtuma on Teemu Mäen teos *Sex and Death; A Work in Process* vuodelta 1984, sen ympärillä käyty kulttuuripoliittinen keskustelu, sekä teoksen edustama taidekäsitys, jota vastaan Krohn teoksissaan väliin varsin suorasanaisesti asettuu. Juuri näissä, taiteen moraaliin, ja oman aikansa kulttuuriseen ilmapiiriin pureutuviissa luvuissa kertojan ja kirjailijan äänet ovat hyvin yhteneväiset. Tästä esimerkkinä mainittakoon *Unelmakuoleman* luku ”Kaksoisjärkytys”, joka löytyy kirjailijan kotisivuilta kommenttina käytyyn keskusteluun.



## 6. Rakenneanalyysi ja tulkintaa

Krohnin teosten voi katsoa noudattelevan postmodernille kirjallisuudelle tyypillistä tekstuaalista jäsentymistapaa. Tekstuaalinen jäsentyminen vaikuttaa luonnollisesti myös rakenteeseen, joka on usein pikemminkin rikkonainen – fragmentaarinen – kuin eheä. Ajan kulumisen ja ajan lineaarisuuden murtuminen sekä ymmärtäminen pikemminkin sykliseksi, ovat Krohnin teosten pysyviä tyylikeinoja ja rakenteellisia ratkaisuja viimeistään *Donna Quijotesta* lähtien. Niillä on harvoin mitään varsinaista alkukohtaa, ja usein lukija astuukin ikään kuin suoraan mukaan tapahtumiin, jotka eivät noudata selkeää kronologiaa tai juonellista jatkumoa. Tyypillistä on myös se, että teosten aika, sekä se, kuinka ne käsittelevät – tai käsittävät – niin sanottua reaaliaikaa, muuttuu ja murtuu kertomusten edetessä.

Krohn on luonnehtinut teostensa rakenteita ”musiikillisiksi jatkumoiksi”, ja *Pereat mundusta* hän kuvailee rakenteeltaan ”lähes kubistiseksi” ([http://www.kaapeli.fi/krohn/pereat/hakanin\\_suku.htm](http://www.kaapeli.fi/krohn/pereat/hakanin_suku.htm)), joka taas on viittaus kuvataiteen puolelle. Seuraavassa tarkastelen *Pereat mundusta* kirjailijan itsensä tarjoaman analogian kautta ja pyrin hahmottamaan teoksen melko hajanaisena näyttäytyvää rakennetta.

### 6.1. *Pereat mundus* ja kubistinen rakenne

Musiikkitermeistä Krohnin teosten rakenteita kuvastaa kontrapunktin käsite. Kontrapunkti tarkoittaa musiikissa sävelmää, joka säestää toista sävelmää. Se on toisin sanoen polyfoninen, moniääninen sävellystapa, ”jossa päämelodiaan liittyy yksi tai useampi itsenäinen ääni”(Itkonen 1992, 113). Tällainen musiikillinen polyfonisuus on liitetty esimerkiksi Eeva-Liisa Mannerin runouteen, jossa musiikillisuus on voimakkaasti ja usein

eksplisiittisesti läsnä. Krohnin teoksia luonnehtii usein niiden rakentuminen jonkin tietyn pääteeman ympärille, johon tarinan edetessä yhtyvät teeman variaatiot, siis pääteemaa säestävät, itsenäiset tarinat, joista kokonaisuus muodostuu. Myös Krohnin teosten aikakäsitystä voisi pitää tietyllä tavalla musiikillisena; tarinoiden ”juoni” on niiden todellinen, muita tapahtumia yhdistävä ”päämelodia”, joka sisältää kronologisuudesta irrotetun nythetken. (vrt. Itkonen 1994, 113.)

Samankaltaiseen tulkinnalliseen suuntaan ohjaa *Pereat munduksen* rakenteen tarkasteleminen kubistisena tekstikudelmana. Teos on rakenteeltaan juuri sellainen rajankäynti novellistiikan ja romaanin välillä, jonka Krohn (1991, 105) näkee itselleen ominaisena. Teosta voi luonnehtia kollaasimaiseksi novelliromaaniksi. Se koostuu kolmestakymmenestä luvusta, jotka suurimmaksi osaksi toimivat myös itsenäisinä kertomuksina. Kokonaisuutta sitovat yhteen toistuvat henkilöhahmot, kuten Tohtori Keinolempi, jonka pitämän sähköpostiterapian kautta myös esitellään teoksen laaja sivuhenkilöiden joukko.

Kubistisuus kuvastaa hyvin teoksen rakennetta, ja toimii osaltaan sen näennäisesti hajanaisen rakenteen selkeyttäjänä. Maalaustaiteessa kubismi syntyi 1900-luvun alkupuoliskolla vastareaktiona impressionismille. Kun impressionistinen maalaus perustui taiteilijan subjektiivisten havaintojen kuvaamiselle, kääntyi kubismi yksilöstä kohti yleisempää todellisuuden havainnointia. Kubistit – kuten tyyliuunnan perustajat Picasso ja Braque – pilkkoivat todellisuuden, siinä olevat ihmiset ja esineet, yhtä aikaa monelta eri suunnalta näkyviksi. Pinnan syvyysvaikutelma rikottiin pilkkomalla kuvauskohteet geometrisiin osiin, joista kokonaisuus muodostui. (Tolonen-Nikula 1989, 173–174.)

Kubistiset maalaukset olivat tyypillisesti monien erilaisten osasten muodostamia kokonaisuuksia. Todellisuuden läsnäoloa haluttiin korostaa muun muassa liittämällä teoksiin konkreettisesti osia todellisesta maailmasta. Maalausten materiaalina saattoi olla puuta, kangasta tai

vaikkapa sanomalehtiartikkeleita, joista kuva rakennettiin. Tällainen ”todellisuuden” liittäminen kuvaan oli kubistisen maalaustaiteen keino purkaa kuvan illusionistisia rajoja. (Tolonen-Nikula 1989, 173–174.) Syntyi kollaasi, joka jäi modernin taiteen pysyväksi ilmaisukeinoksi, ja joka tarkoittaa eri kuvien, otosten ja tapahtumasarjojen yhteen liittämistä leikkauksen keinoin.

Myös kaunokirjallisuuden yhteydessä on puhuttu montaasitekniikasta, jossa erilaisia tekstiaineksia liitetään yhteen ja joissa erilaiset ”tapahtumat ja näyttämöt seuraavat toisiaan nopeasti vailla loogista järjestystä.” (Hosiaislouma 2003, 597.) Todellisuudesta poimittujen aiheiden ja vaikkapa lehti uutisten käyttö, niiden siirtäminen fiktiiviseen maailmaan on ollut kaunokirjallisuudessa tyypillinen tyylikeino. Siirtyessään poeettisen funktion piiriin todellisuus muuttuu samalla avoimeksi tulkintaa ja pohdintaa vaativaksi osaksi kaunokirjallista teosta (Viikari 1990, 40).

Etenkin *Pereat mundusta* ajatellen analogia kuvataiteen puolelle toimii hyvin. Teoksen itsenäiset luvut ovat palasia joista kokonaisuus muodostuu ja joista osa on otteita todellisuudesta upotettuna fiktion maailmaan. Esimerkiksi luvun ”Kirje kollegalta” pohjana on toiminut Antonio R. Damasion teoksesta *Descartes’ Error* (1995) löytyvä selonteko Phineas Cagen tapauksesta, joka taas on tunnettu esimerkki neurologian ja psykologian persoonallisuuteen liittyvissä teorioissa. Tohtori Keinolemmen sähköpostiterapia sekä lähes kaikki sen kautta esiteltävät potilastapaukset Krohn on löytänyt internetistä ja siirtänyt ne hieman muunneltuina teoksen fiktiiviseen maailmaan ([www.kaapeli.fi/krohn/pereat/hakanin\\_suku.htm](http://www.kaapeli.fi/krohn/pereat/hakanin_suku.htm)). *Pereat mundusta* voikin kutsua kollaasiromaaniksi, joka koostuu suurelta osin niin sanotuista ”todellisista”, reaali maailmaan kuuluvista teksteistä, jotka kirjailija on sovittanut romaanin maailmaan sopiviksi, eli siirtänyt ne poeettisen funktion piiriin.

Kubismissa todellisuuden osien liittäminen maalauksiin oli keino purkaa kuvan illusionistisia rajoja, siis vielä realistiselle taiteelle tyypillistä pyrkimystä kuvata todellisuutta mahdollisimman pikkutarkasti ja ”oikein”.

*Pereat munduksen* voi katsoa pyrkivän faktan ja fiktion välisten rajojen kyseenalaistamiseen ja häivyttämiseen. Kyse ei Krohnilla kuitenkaan niinkään ole teoksen tai kerrottujen tapahtumien todenkaltaisuuden kyseenalaistamisesta, kuin todellisuuden eräänlaisen illuusioluonteen paljastamisesta.

Tarkasteltaessa *Pereat mundusta* sen ajan ja tilan rakentumisen perspektiivistä tulee analogiasta kuvataiteen puolelle oikeastaan enemmän kuin pelkkä metafora (ks. Uspenski 1991, 93). Kun kuvataiteessa perspektiivin muodostumisen avainkohta on taiteilijan asema suhteessa kuvattuun, kaunokirjallisessa ilmaisussa kuvatun tilan moniulotteisuus rakentuu kuvaavan subjektin, siis kirjailijan sanoilla luomista ”kuvattavan tapahtuman tila-aika-suhteista” (emt.). Sanataiteelle ja kielelliselle ilmaisulle ylipäätään on pääsääntöisesti ominaista, että se kääntää tavallaan tilan ajaksi (emt.). Näin ollen esimerkiksi kuvataiteen ja kirjallisuuden erot liittyvät havaitsemiseen: kun kuvataiteessa havainnoiminen tapahtuu pääasiassa tilassa, tapahtuu kirjallisuuden havainnointi vastaavasti ennen kaikkea aikajatkumona. Kirjallisuuden tapa representoida on siis pääasiallisesti temporaalinen. (Uspenski 1991, 116; Bahtin 1981, 146.)

*Pereat munduksessa* kerronta ei noudattele kronologiaa, vaan tapahtumia kuvataan tarkasti määrittelemättömällä aika-tila-akselilla. Tällainen tapahtumien sijoittaminen tutunolaiseen mutta lukijalle vieraaseen aikaan ja paikkaan on Krohnille tyypillinen tyylikeino. Se antaa tarinoille liikkumatilaa ja vapautta; kun realismin vaatimus on rikottu siirtämällä tapahtumat pois nykyajasta, voi tarinoiden maailmassa tapahtua mitä tahansa ilman, että se herättäisi lukijassa välitöntä epäuskoa.

*Pereat munduksessa* ja *Unelmakuolemassa* liikutaan pääsääntöisesti tulevaisuudessa, jossa on paljon tästä päivästä tuttuja elementtejä, mutta jotka ovat kehittyneet tai muuttuneet tämän päivän kokijalle vieraiksi<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Esimerkiksi erilaiset teknologiset innovaatiot, neurologiset tietokoneet ja digitaaliset tietoisuudet ovat jo ainakin ajatuksen tasolla olevia ilmiöitä, jotka Krohnin teosten todellisuudessa ovat muuttuneet ajatusleikeistä ja suunnitelmista todellisuudeksi.

Koska osa teosten tapahtumista on selvästi sijoitettu tulevaisuuteen, säilyy teosten sisäinen maailma uskottavana. Krohnin teoksissa ei viitata siihen, että tapahtumapaikat tai aika olisivat henkilöille vieraita, vaan he elävät ja toimivat omassa maailmassaan. Krohnin teokset tapahtuvat varsin omalakisessa, todellisesta maailmasta erillään olevassa ”sisäisessä viitekehyksessä”<sup>6</sup> (vrt. Cohn 2006, 24; termi Benjamin Hershawn).

Kubismi-analogiaa käyttäen näyttäisi siltä, että *Pereat munduksen* eri tapahtumat on kuvattu kuin yhtä aikaa monelta eri puolelta katsottuna. Juoni ei rakennu lineaarisesti, vaan luvut toimivat lähes poikkeuksetta myös teoskokonaisuudesta irrotettuina, yksittäisinä teksteinä. Kuitenkin näistä luvuista muodostuu kokonaisuus, johon sen osat – usein suoraan todellisuudesta lainatut – sulautuvat. Tällainen kertomuksen aikajärjestyksen vapaus on ominaisempaa kuvataiteelle, jossa esimerkiksi erilaisten kuvasarjojen vasen-oikea jatkumon uudelleen järjestäminen on helpompaa kuin muille taiteille. Kirjallisuuden ja elokuvan – etenkin genrejen realististen edustajien – ajankulun etenemissuunta taas on useimmiten nähty ennalta määrättyinä. (Uspenski 1991, 116–117.) *Pereat munduksen* yksittäisiä lukuja on nähdäkseni kuitenkin mahdollista lukea ikään kuin kuvasarjan omaisesti, tekstuaalisesta kronologiastaan irrotettuna.

Tarinan pääasiallinen tapahtuminen on sijoitettu Tohtori Keinolemmen ja hänen sähköpostiterapiansa asiakkaiden aikaan, jonka yksi Keinolemmen asiakkaista, erilaisia mahdollisen maailmanlopun visioita tarjoileva Håkan löyhästi määrittelee: ”Nyt, toisen vuosituhanen viimeisellä vuosisadalla olemme aivan eri tilanteissa kuin koskaan aikaisemmin, se teidänkin on myönnettävä.”(PM 37.) Tästä, teoksen kirjoitusajankohdan kanssa yhteneväisestä ajasta tehdään välillä ”hyppyjä” menneisyyteen tai tarinan ajasta tulevaisuuteen.

---

<sup>6</sup> Tällaiset sisäiset viitekehuksetkään eivät kuitenkaan ole millään muotoa täysin riippumattomia meidän tuntemastamme todellisesta maailmasta, vaan ne perustuvat tiedollemme ja tulkinnallemme siitä. Pystymme samastumaan vieraaseen ja epätodentuntuihinkin maailmaan, sillä sitä kuitenkin kuvataan tuntemiemme asioiden ja ilmiöiden kautta. (Cohn 2006, 24.)

”Kirje kollegalta” palaa kirjeen muodossa melko tarkasti rajattuun aikaan: ”Silloin oli loppukesä 1848” (PM 236), jolloin luvussa käsitelty tositapahtumiin perustuva Phineas Cagen onnettomuus on tapahtunut. Kirjeen kirjoittaja antaa vihjeen myös kirjeen kirjoitusajankohdasta: ”Se mies todella oli hänen [kirjoittajan isoisän] potilaansa liki neljäkymmentä vuotta sitten.” (PM 236.) ”Kirjavin lyhdyin” taas sijoittuu mitä ilmeisimmin kerronnan aika-akselilla tulevaisuuteen. Jälleen tapahtuma-ajalle annetaan ainoastaan viitteellinen määritelmä: ”Eräät historioitsijat väittivät, että se oli alkanut jo ennen kolmatta vuosituhatta. Syntyvillä lapsilla ei enää kaikilla ollut silmiä. Ensin se oli ollut suuri onnettomuus, myöhemmin sitä alettiin pitää normaalina. Heidän aikanaan ei kenelläkään vastasyntyneellä ollut enää silmiä.” (PM 160.)

Tohtori Keinolempeen ja hänen praktiikkaansa keskittyvän kerronta näyttää siis olevan teoksen ”ensimmäinen kertomus” (termi Gerard Genetten; Rimmon-Kenan 1991, 61), tai kontrapunktiajattelun mukaisesti sen päämelodia, josta ikään kuin pistäydytään tarinan tulevaisuuteen tai menneisyyteen (johon yksi tai useampi itsenäinen ääni liittyy). Nämä ajalliset poikkeamat, paluut menneeseen (analepsikset) tai hypyt tulevaisuuteen (prolepsikset) luovat eräänlaisen toisen, ensimmäisestä kertomuksesta ajallisesti poikkeavan kertomuksen tarinan sisälle. (Rimmon-Kenan 1991, 61.)

Kyseessä eivät kuitenkaan edellä mainituissa tapauksissa näytä olevan varsinaisesti takautumat tai ennakoinnit, sillä henkilöt, joita eri aikatasoilla esiintyy, ovat itsenäisiä toimijoita, eikä heitä välttämättä liitetä tapahtumien ”reaaliaikaan” tai siinä esiintyviin henkilöihin, so. lähinnä Tohtori Keinolempeen. Tällaiset tarinan aika-akselilta poikkeavat tapahtumat kiinnittävät väistämättä huomion itseensä: miksi kerronta siirtyy välillä täysin eri aikaan ilman, että tätä siirtymää pyritään millään tapaa selittämään?

Nähdäkseni *Pereat mundus* pyrkii – kubistisen maalauksen tavoin – osoittamaan eri ajanjaksojen ja niiden tapahtumien tiiviin yhteenliittymisen.

Teos on eräänlainen läpileikkaus eri ajanjaksoista; menneisyys, nykyhetki ja tulevaisuus kootaan samanarvoisten, saman teeman alle sidottujen tapahtumien sarjaksi. Teoksen kerronta on pikemminkin maalaustaiteesta tutulla tavalla spatiaalista kuin kaunokirjallisuudelle tyypillisempää temporaalista kerrontaa. *Pereat munduksessa* menneisyyden, nykyhetken tai tulevaisuuden tapahtumat eivät siis missään vaiheessa näytä varsinaisesti sulkeutuvan mihinkään omaan tarinaansa, vaan asettuvat romaanin kompositiossa samalle tasolle. Tapahtuminen on lineaarisen etenemisen sijaan spatiaalista, avaruudellisessa tilassa tapahtuvaa, jossa teoksen tapahtumien aika on yksi ulottuvuus, jonka puitteissa tarina kerrotaan. (Ks. Saariluoma 1992, 139–140.)

Toisaalta *Pereat munduksen* voisi katsoa rakentuvan myös vertikaaliselle, niin sanotulle ekstratemporaaliselle akselille (ks. Bahtin) Tapahtumien jatkumo olisi tässä tapauksessa reaaliajasta irrallinen, mutta jollakin tasolla kuitenkin sidoksissa aikaan. Teoksessa monet todellisuudessa usein lyhytkestoiset, apokalyptiset näyt on ikään kuin venytetty ajan vertikaaliselle akselille, kuten Kiirastulen, Helvetin ja Paratiisin kehät Danten *Jumalaisessa näytelmässä*. Kaikki historiallinen tapahtuminen ja olemassaolo olisi siis yhtäaikaista, pikemminkin päällekkäistä kuin peräkkäistä tapahtumista. Näin ajatellen sellaiset ajan kulumista kuvaavat termit kuin ”aiemmin” tai ”myöhemmin” menettävät merkityksensä, ja kaikesta tapahtumisesta näyttää tulevan kertomuksen hierarkiassa samanarvoista (Bahtin 1981, 157).

Teoksen maailman sijoittuessa vertikaaliselle akselille siinä toimivat ihmiset pyrkivät kuitenkin tästä maailmasta pois, eteenpäin horisontaalisella akselilla; he pyrkivät eteenpäin kohti historiallista kehitystä. Romaani asettuikin kuvaamaan maailmaa, todellisuutta ”kokonaisuudessaan”, ja sen yksittäiset itsenäiset luvut toimivat tästä kokonaisuudesta käsin eräänlaisina pieninä temporaalisina ja historiallisina irtiottoina ja poikkeamina. *Pereat munduksen* maailmassa sillä tapahtuiko jotain ”ennemmin” tai ”myöhemmin” ei kuitenkaan näytä olevan sen suurempaa merkitystä olemassaolon äärettömyyden rinnalla: ”Loppua ei ollut. Missä oli

hajaannus, siellä alkoi myös kokoontuminen. Missä loppu näytti häämöttävän, sarasti heti alku, vastasyntyvä elämä, vita nuova.” (PM 301.) Tässä lähestytään syklistä, elämän ikuisen kiertokulkuun ja kaiken toistumiseen perustuvaa aikakäsitystä.

Edellä hahmoteltu *Pereat munduksen* rakenneanalyysi on monilta osin paikkaansa pitävä myös Krohnin muiden teosten kohdalla. Tapahtumien sijoittuminen tarkasti määrittelemättömälle aika-avaruus-akselille, sekä melko esteetön liikkuminen ajanjaksosta ja paikasta toiseen voidaan tulkita niin sanotun ”pystysuoran maailman” kautta, jolloin niiden ajalliseksi logiikaksi muodostuu bahtinilaisittain ”puhdas samanaikaisuus”. (Bahtin 1979, 318.) Tällaisessa maailmassa ”kaikki se, mikä on maan päällä ajan erottamaa, yhtyy ikuisuudessa olemassaolon puhtaassa samanaikaisuudessa.” (Emt.)

Ihminen sijoittuu tällaiseen maailmaan etsijänä, havaitsijana ja tarkkailijana. Toisaalta maailman olemassaolo, sen todellisuus, on riippuvaista hänen kokemuksestaan, toisaalta taas näyttää siltä, että maailma ei kaipaa yhtä ihmistä ollakseen olemassa. Ihminen ja inhimillinen elämä ovat vain osa suurempaa kiertokulkua. Ainoastaan yksilölle itselleen hänen oma maailmansa on koko maailma. Sen päättyessä yksilön tietoisuus ja sitä kautta hänen olemassaolonsa sammuu, ja hän siirtyy, kliseisesti, ajasta ikuisuuteen. Kuten *Pereat munduksessa*, myös *Umbrassa* ja *Unelmakuolemassa* yksittäiset henkilöahmot saavat usein tällaisen todellisuuden tarkkailijan ja havaintojen tekijän – sekä näiden välittäjän – roolin.

## 6.2. Umbra, Lucia ja Keinolempi ja sirpaleinen arkipäivä

Krohnin teoksille on tyypillistä näkökulmahenkilöiden tiheä vaihtuminen ja moninaisuus. Todellisuutta havainnoivat henkilöt edustavat teoksissa useita



ikäryhmiä ja yhteiskuntaluokkia ja huomattavan usein äänen saavat myös niin sanotut normista poikkeavat, yhteiskunnallisen elämän marginaaleihin sijoittuvat hahmot. Erilaisten näkökulmien tiheän verkoston kautta teoksista muodostuu – bahtinilaisittain – moniäänisiä, polyfonisia, omaa aikaansa ja inhimillistä todellisuutta laajemmin tarkastelevia teoksia.

Kaikkien kolmen romaanin keskushenkilöinä toimivat lääkärit, jotka voidaan nähdä kirjallisuudessa paljon käytetyn ”kolmannen henkilön” motiivin variaationa. Tällainen kolmas henkilö, ulkopuolinen tarkkailija ilmestyi romaanin henkilögalleriaan jo antiikin kreikkalaisessa romaanissa ja liittyi yksityisen elämän julkiseksi tekemiseen. Hän pystyi tarkastelemaan ihmisten jokapäiväistä elämää ja arkea ulkopuolelta ilman, että itse joutui osallistumaan tähän arkeen tai sen tapahtumiin. Tällainen arkipäivän havainnointi, sen eräänlainen vakoilu ulkopuolisen tarkkailijan toimesta on erityisen selvästi havaittavissa palvelijan motiivissa, jossa palvelija siirtyy sulavasti isännältä toiselle päästen näin tarkastelemaan erilaisia yksityisiä elämiä lähietäisyydeltä. (Bahtin 1981, 125.)

Umbran, Tohtori Keinolemmen ja Lucian voi katsoa edustavan modernia variaatiota palvelijan motiivista. Lääkäreinä he pääsevät, tai joutuvat, keskelle muiden ihmisten varsin intiimiäkin yksityiselämää. Niin Umbra, Keinolempi kuin Luciakin, kuten varhaisempien romaanien palvelijat, suorastaan kutsutaan keskelle ihmisten henkilökohtaista elämää ja osallistumaan siihen. Nämä lääkärit ovat palvelijoiden tavoin arkielämän etuoikeutettuja todistajia, joiden näkökulma yksityiselämän maailmaan suorastaan mahdollistaa kaunokirjallisen romaanin muodon olemassaolon (vrt. Bahtin 1981, 125).

Myös Umbralla, Keinolemmellä ja Lucialla on mahdollisuus tarkkailla lähes kaikkien yhteiskuntaluokkien elämää ammattinsa kautta; sairaudet eivät katso ikää eivätkä sukupuolta, saati sosiaalista asemaa. Siksikin lääkärit ovat erinomaisia tarkkailijahahmoja ja toteuttavat osaltaan henkilön yksityiselämään sijoittuneen kolmannen persoonan filosofiaa (emt. 126). Krohnin teosten tarkkailijat tosin joutuvat joko tietoisesti tai tahtomattaan

itsekin ottamaan osaa tarkasteleмиnsa elämiin, ja joissain tapauksissa joutuvat myös osaksi tarkasteleмиnsa henkilöiden arkea ja jokapäiväistä elämää. Näin käy esimerkiksi Keinolemmelle ”Maailmanlopun bileissä”, joissa hän joutuu keskelle juhlivaa asiakasjoukkoa, ja Lucialle, jonka vastaanotolle Unelmakuolemaan saapuu hänelle läheinen ystävättären poika Nara.

Jokapäiväisen elämän aika on romaanin historiassa usein irrotettu luonnon syklisestä ajasta, luonnosta ja mytologisista sykleistä ylipäätään. Jokapäiväinen elämä tapahtuu usein varjoissa, epämaailmoissa joissa aurinko ei koskaan paista. Tällöin elämä on kuvattu ”todellisen elämän” kääntöpuolena, jonka keskiössä rehottavat rivous ja ruokottomuus, seksuaalisuuden ja rakkauden nurjat puolet irrotettuina suvun jatkuvuudesta, perheen tai lauman rakenteista. Seksuaalisten perversioiden lisäksi arkipäivän elämään kuuluvat usein väkivalta, varkaudet ja muut rikolliset teot. Tällaisessa arkipäivän henkilökohtaisessa kurimuksessa myös aika näyttää menettävän yhtenäisyytensä ja jatkuvuutensa. Ajasta tulee pieniin osiin pilkottuja, yksittäisiä hetkiä arkipäivän elämästä. Erilliset jokapäiväisen elämän episodit ovat sinänsä ehjiä kokonaisuuksia, mutta samaan aikaan eristyneitä ja riippumattomia. Arki näyttäytyy hajanaisena, fragmentoituneena, jonain jolta on riistetty sitä koossa pitävät yhteydet. (Bahtin 1981, 128.)

Vaikka aika näyttäytyy tällaisissa romaaneissa fragmentaarisenä ja naturalistisenä, on sillä silti seurauksensa päähenkilön elämässä. Kokonaisuutena tarkasteltuna arkipäivän yksittäiset elementit voivat toimia päähenkilön elämään liittyvänä puhdistavana tekijänä, ja erillisinä segmentteinä ne taas esittelevät niin päähenkilölle kuin lukijallekin jotain olennaista ihmisluonnosta. Bahtin on käyttänyt yhtenä esimerkkinä tällaisesta romaanista Apuleiuksen *Kultaista aasia*, mutta yhtä hyvin tällaisen ajattelun voi liittää myöhempään romaaniin. Samankaltainen rakenne on luettavissa auki myös tässä tarkastelemistani romaaneista. Etenkin *Pereat munduksessa* on nähtävillä edellä mainitun kaltainen sirpaleinen arkipäivä, joka tosin kurkottelee arkipäivän tapahtumia

kuvatessaan irti keskushenkilöstään ja tämän ajasta. Huomattavan samankaltaista on kuitenkin arkipäivän käsittely; teoksessa esitellyt ihmiselämän fragmentit kuvataan erilaisista, pääasiassa seksuaalisista perversioista kärsivien potilaiden kautta. Inhimillistä elämää tarkastellaan sen kääntöpuolen kautta.

Antiikin romaaneissa arkipäivä itsessään säilyi sankarin sisäisestä kasvusta huolimatta varsin staattisena, eikä romaaneista ole löydettävissä mitään yhtä tiettyä arkipäivää. Romaanit kyllä paljastavat yhteiskunnallisen heterogeenisyyden, mutta yhteiskunnalliset ristiriidat jäävät huomiotta. (Bahtin 1981, 129.) Krohnin teoksissa taas juuri arkipäivän ja arkipäiväisten tapahtumien sekä siinä toimivien yksittäisten ihmisten kautta lähestytään paitsi yleisinhimillisiä, myös laajemmin inhimillisiä ja edelleen yhteiskunnassa vallitsevia ongelmia ja epäkohtia. Yhden henkilöhahmon kokemuksen kautta voidaan teoksissa symbolisella tasolla lähestyä laajalle leviävää ajallista jaksoa, joka ei ole sidoksissa kyseisen henkilön omaan, subjektiiviseen aikaan.

### 6.3. Aika ja eheä minuus

Pohdinta ihmisen suhteesta aikaan sekä itsen suhteesta menneisyyden, nykyhetken ja tulevaisuuden minään on voimakkaasti läsnä *Umbrassa*, *Pereat munduksessa* ja *Unelmakuolemassa*. Tämä pohdinta liittyy ennen kaikkea ihmisen muistin merkitykseen hänen identiteettinsä rakentumisessa ja sitoo sen myös aikaan ja ajan kokemiseen. Muistilla ja muistamisella on ollut keskeinen merkitys paitsi Krohnin, myös kotimaisen proosan piirissä yleisesti. Etenkin 1980-luvulla useiden kotimaisten proosateosten teemat kietoutuivat tiiviisti minuuden muodostumisprosessin ja lapsuuden kokemusten ympärille. (Nevala 1992, 167.)

Krohnin romaaneissa ajan kokeminen nousee esiin keskeisten henkilöiden pohtiessa suhdettaan todellisuuteen. Umbralle ”menneisyys ja tulevaisuus olivat kaksi erillistä maailmaa, eikä ihminen kuulunut kumpaankaan.” (U 116.) Tämän hän toteaa vieraillessaan vanhassa kotikaupungissaan, joka näyttäytyy kuin vieraana kaupunkina ja mennyt elämä kuin jonkun toisen elämänä. Kokemus voimistuu, kun hän tapaa vanhan koulutoverinsa, viettää tämän kanssa päivän tunnistamatta tätä, ja kun lopulta paljastuu, että toveri on erehtynyt henkilöstä. Umbra ei siis ainoastaan koe mennyttä elämäänsä vieraana, vaan häntä myös erehdytään pitämään täysin ”vääränä” henkilönä. Tämä Umbrassa on tavallaan kolme henkilöä: hänen oma kokemuksensa menneisyyden minästä itselleen vieraana henkilönä, hänen nykyinen minänsä sekä hänen toverinsa oletus hänestä jonain toisena henkilönä. Vierauden kokemukset liittyvät tässä yksilön omaan identiteettiin, menneisyyden minä ei ole sama kuin nykyhetken.

Oletus jostain pysyvistä, kiinteästä ”minästä” asettuu Krohnin teoksissa toistuvasti kyseenalaiseksi. Kuten Umbra toteaa ystävälleen Lucialle *Unelmakuolemassa* ihmismielen eriskummallisuudesta: ”Ei se ole ehyt eikä yksi.”<sup>7</sup>(UK 168.) Umbra siis kieltää kartesiolaisen subjektikäsitteen, ajatuksen autonomisesta, eheästä minästä. Pikemminkin kuin jakamattomana perusyksikkönä, subjekti näyttäytyy tuotettuna; dynaamisena, muuttuvana ja historiallisesti vaihtelevana (Saariluoma 1992, 33). Toisaalta taas, *Pereat munduksessa* leikitellään ajatuksella mielen siirrettävyydestä digitaaliseen muotoon, mikä tavallaan myötäilee dualistista ajatusta mielen ja ruumiin jaettavuudesta.

*Unelmakuolemassa* ihmisen olemusta verrataan Theseuksen laivan korvausparadoksiin<sup>8</sup>.

- Ihmiset ovat kuin Theseuksen laivoja, Umbra huokasi.

---

<sup>7</sup> Vrt. Hélène Cixous; ”Minä on aina enemmän kuin yksi, se on moninainen, se pystyy olemaan kaikki ne, jotka se kulloinkin tahtoo olla, ryhmä, joka toimii yhdessä.” (1974, ’The Character of ’character’’. New Literary History.)

<sup>8</sup> Tarina lyhyesti: Theseuksen laiva lähtee satamasta. Matkan varrella kaikki sen osat vaihdetaan yksi kerrallaan. Kun laiva saapuu määränpäähensä, on kaikki sen osat vaihdettu uusiin. Kysymys kuuluu: onko laiva yhä Theseuksen laiva?

- Kun jokin lankku lahosi Theseuksen laivassa, se vaihdettiin uuteen. Lopulta kaikki alkuperäiset lankut oli vaihdettu.
- Ja silti se oli yhä Theseuksen laiva, Lucia ymmärsi. (UK 170)

Itse paradoksi ei anna kysymykselle laivan samuudesta tai erosta selvää vastausta. Kysymys jää auki: onko satamaan saapuva laiva sama, kuin toisesta satamasta lähtevä laiva, vaikka sen kaikki lankut on vaihdettu uusiin? Ja jos on, missä määrin? Sama kysymys voidaan esittää ihmisestä; missä määrin nykyinen minämme on sama kuin lapsuutemme minä, ja edelleen, onko tulevaisuutemme minä sama kuin nykyinen minämme? Mikä muu kuin tietoisuutemme tai muistimme kiinnittää meidät omaan minuuteemme? Ihmisen olemuksen vertaaminen Theseuksen laivaan rinnastaa sen toisaalta jälkistrukturalistiseen, antikartesiolaiseen, konstruktioluonteen omaavaan subjektikäsitteeseen, mutta sisältää samalla oletuksen siitä, että täysin uusiutuneenakin ihmisessä on jokin eheä, minuutta koossa pitävä voima, muiston pysyvyys.

Aika ja murtuva, tai pikemminkin muuttuva minuus sulautuvat yhteen *Umbran* luvussa ”Vaihdokas”. Siinä pitkältä avaruuslennolta palaava astronautti Aleks G. muuttuu kuin eri ihmiseksi. Avaruus toimii ajattomuuden ja äärettömyyden metaforana, paikattomana paikkana, jossa ei itsessään ole aikaa eikä mitään, mikä loisi merkityksiä.

Umra oli ymmärtävinään. Umra ajatteli: ”Sinä, Aleks G. jouduit tekemisiin äärettömyyden kanssa ja se sinut vaihtoi. Sinulta meni moraali, sinulta pettiin hermot. Sinä luulet, että nuo miljoonat parsekit, nuo supergalaktiset kaukaisuudet ovat riistäneet merkityksen Aleks G:n elämältä. Sinä luulet, että on samantekevää, mitä sinä teet sen silmänräpäyksen, jonka tajuntasi täällä kiiluu.

Äärettömyys yhtäkaikkisti sinun elämäsi. (U 125.)

Merkitys muodostuu suhteessa aikaan ja paikkaan. Nykyhetken merkitykset syntyvät suhteessa menneisyyteen ja tulevaisuuteen. Ja samassa suhteessa syntyy ja kehittyy ihmisen minuus, tietoisuus ja omatunto. Aleks G:n tapaus liittäkin postmodernin, ikuiseen nykyhetken ankkuroituvan aikakäsityksen eettisiin kysymyksiin; mikäli tapahtumilla ei ole merkitystä muuten kuin nykyhetkessä, niistä katoavat myös syy- ja seuraussuhteet. Kun asioita, tapahtumia ja tekoja ei koeta historiallisina, niihin ei liity kokemusta tekojen

seurauksista ja näin niihin liittyvästä valinnan vastuusta. Jos maailma nähdään aikaan ja paikkaan kiinnittymättöminä fragmentteina Roland Barthesin tapaan, kuinka se vaikuttaa arvomaailmaan? Tekojen seuraukset tulevat merkityksettömiksi ja banalisoituvat. Menneisyydestä ja tulevaisuudesta irrotettuina nykyhetki menettää eheydensä. Se murtuu yksittäisiksi, eriytyneiksi ilmiöiksi ja objekteiksi, pelkiksi abstrakteiksi tapahtumien rykelmiksi.

Avaruudessa kiertoradalla kiitävän astronautin voi nähdä myös nykyajan vertauskuvana. Painovoimattomassa tilassa oleminen pakottaa avaruuslentäjän jatkuvaan liikkeeseen kiertoradalla, kuten ajalle tyypillinen, katkeamaton informaation tulva pakottaa ihmisen olemaan jatkuvasti vastaanottavainen ympärillä tapahtuvalle maailman liikkeelle (ks. Baudrillard 1987, 9). Jos pysähtyy, tuhoutuu. Teknologisen kehityksen ja uudistumisen aikana reaalityodellisuus sekoittuu yhä useammin sitä simuloivaan hypertodellisuuteen, jossa ihminen tulee irrotetuksi oman aikansa ja tilansa rajoituksista.

Tapahtuminen on nykyaikana yhä tiiviimmin kiinnittynyt nykyhetkeen, tai vielä spesifimmin oman tapahtumisensa hetkeen. Krohn vertaa tietoverkossa matkailijaa astronauttiin, joka painottomassa tilassa kelluessaan saattaa huomata joidenkin ennen universaaleina ja pysyvinä pitämiensä käsitteiden (kuten ylhäällä ja alhaalla) menettävän pikku hiljaa merkityksensä. (<http://www.kaapeli.fi/krohn/paratodell.html>.) Kyse on myös ajattelun ja ajatuksen dominantista; fyysinen, ruumiillinen, aikaan ja paikkaan sidottu todellisuus muuttuu tässä tilassa toisarvoiseksi.

Krohnin teokset lähestyvät rakenteeltaan usein postmodernia pirstaleisuutta ja hajanaisuutta. Lähemmässä tarkastelussa ne näyttävät kuitenkin asettuvan aikakäsityksiltään pikemminkin jonnekin modernin ja postmodernin välimaastoon kuin edustamaan puhtaasti kumpaakaan. Ehkä kuvaavinta Krohnin teosten aikakäsityksessä on syklisyys, kaiken kertautumisen ja ”ikuisen paluun” ajatus, joka tekee kaikista inhimillisistä valinnoista merkityksellisiä.

Elämän äärettömyys, ja toisaalta ihmisen olemassaolon äärellisyys, kaiken katoavaisuus ja toisaalta toistuvuus vuorottelevat kerronnassa. Syklisyyden lisäksi Krohnin teosten ja niiden henkilöiden ajan kuvausta ja aikakokemusta määrittelee subjektiivisuus, sen riippuvaisuus ihmisen omasta havainnosta ja kokemuksesta.

#### 6.4. Håkan ja postmoderni subjekti

Etenkin *Pereat mundus* tarjoaa mielenkiintoisen lähtökohdan henkilöihahmon subjektiivisuuden tarkastelulle. Läpi koko teoksen mukana kulkeva henkilöihahmo Håkan, jonka kautta monet teoksen tapahtumista hahmotetaan, kuvataan jo teoksen alussa, ei yhdeksi, vaan useaksi eri henkilöksi tai vähintäänkin tietoisuudeksi. Håkan on eri yhteyksissä tulkittu teoksen ensimmäisessä luvussa tapahtuneen ”monistuksen” tulokseksi (Soikkeli 2002), tai eräänlaiseksi yksilön erityisyyden kieltäväksi, heideggerilaiseksi ”jokamieheksi” (Kurhela 2002, 128-129), jotka molemmat ovat varmasti paikkaansa pitäviä, tai ainakin sitä puolustavia, joskaan eivät aivan tyhjentäviä analyyseja Håkanin hahmosta.

Håkan – tai Håkanit – voi päällisin puolin vaikuttaa postmodernin, sirpaloituneen identiteetin malliesimerkiltä. Aleid Fokkema on teoksessaan *Postmodern Characters* (1991) tutkinut postmodernia henkilöihahmoa, ja todennut sen koostuvan denotatiivisista ja konnotatiivisista koodeista. Denotatiivisia koodeja ovat muun muassa henkilönnimi sekä persoonapronomini jolla henkilöön viitataan. Konnotatiiviset koodit taas muodostuvat erilaisista kirjallisista ja kulttuurisista tulkintakonventioista. Fokkeman mukaan erisnimi on tärkein henkilöihahmoon viittaava yksittäinen elementti tekstissä. Nimen tehtävänä on ”antaa henkilöihahmolle identiteetti, joka erottaa sen muusta tekstuaalisesta ympäristöstä ja saman erisnimen käyttäminen luo henkilöihahmoon jo sen koherenssin, jota muut

ominaisuudet täydentävät.” (Käkelä-Puumala 2001, 257; Fokkema 1991, 57.) Näin ajatellen *Pereat munduksen* Håkanin/Håkaneiden yksi nimi viittaisi siis siihen, että kyseessä olisi yhden subjektin monta puolta. Toisaalta mikään muu tekstissä ei suoraan viittaa tähän tulkintaan. Pikemminkin jokainen yksittäinen Håkan noudattaa psykologisen realismin mukaista melko yhtenäistä ihmiskuvaa, joka ei kyseenalaista oman identiteettinsä jatkuvuutta tai pysyvyyttä.

Tarkasteltaessa Håkaneita teoskokonaisuuden kontekstissa, osana laajempaa kokonaisuutta, he pikemminkin väistävät postmodernia tulkintaa ihmisestä, kuin asettuvat tukemaan sitä. Lukuisat eri Håkanit voidaan nähdä eräänlaisen ”universaalin” ihmisyyden ilmentäjinä. Tähän viittaa jo *Pereat munduksen* ensimmäinen lause: ”Maailmassa on vain yksi ihminen ja hänen nimensä on kaikki ihmiset”. Tämän teoksen motoksi muodostuvan lauseen Krohn on poiminut jo lapsena lukemastaan amerikkalaisen Carl Sandburgin runosta ”One Man”, joka taas oli kirjoitettu Edward Steichenin valokuvanäyttelystä ”The Family of Man<sup>9</sup>” koottua kirjaa varten.

Juuri ”ihmisen suku” onkin *Pereat munduksen* kaikkein keskeisin ”päähenkilö”. Samaa ajatuslinjaa edustaa myös *Unelmakuolemassa* esiintyvä surumielinen Nara, jonka nimi on peräisin intialaisesta vedantafilosofiasta, jossa se tarkoittaa ”vain ihmistä”, siis ihmistä yleensä (UK 95). Jo *Umbrassa* esiintyy ajatus tällaisesta universaalista ihmisyydestä:

Umbrassa ajatteli: Varo! Ihmiskunta on yksi olio. Ihmiskunnalla on yhteinen muisti. Kaikki, mitä teet, tapahtuu koko ihmiskunnan silmien edessä. Koska ne ovat sinun omat silmäsi. [--] Koska sisälläsi on Toinen, joka on kaikki ihmiset. (U 43.)

Lähes jokainen *Pereat munduksessa* esiintyvä Håkan on eri henkilö, mutta näiden itsenäisten toimijoiden nimeäminen Håkaniksi ehdottaa huomioimaan heidät toisaalta saman persoonan eri puolina. Tällöin lähestyttäisiin Markku Soikkelin ajatusta teoksen lukuisista eri Håkaneista

---

<sup>9</sup> Tätä näyttelyyn liittyvää ajatusta ihmisen suvusta Roland Barthes on kritisoinut teoksensa *Mytologioita* luvussa ”Ihmisen suuri suku”. (Barthes 1994/1957, 156-158.)



alkuperäisestä irrottautuneina kopioina. Ajatusta Håkanista heideggerilaisen jokamiehen, kenen tahansa edustajana taas puolustaa yksi ”Alku-Håkanin” ja ”Keino-Håkanin” välillä käydyistä keskusteluista:

- Voi, sinä masennat minua. Ja kuitenkin olen ylpeä, että olen saanut olla esikuvasi.
- Sillä ei ole mitään merkitystä, olitko se sinä vai joku muu. Se olisi voinut olla kuka tahansa.
- Tuon olisit voinut jättää sanomatta.
- Miksi se sinua vaivaisi? Jos saisit nähdä lapsenlapsenlapsenlapsesi, tunnistaisitko enää heissäkään yhtään omaa piirrettäsi? He voisivat olla kenen tahansa jälkeläisiä.
- Mutta minä en tunne olevani kuka tahansa.
- Sinä olet – jokainen on. (PM 15.)

Lainaus on *Pereat munduksen* ensimmäisestä luvusta, jossa Håkan työskentelee ”siirteiden instituutissa”. Siellä hänen mielestään on tehty täydellinen digitaalinen toisinto, niin sanottu totaalitalenne, joka lisääntyy kopioitumalla ja haarautumalla. Keino-Håkan, jonka ”tietoisuus” on ollut alkuun identtinen esikuvansa muistin kanssa, on siis jo muuttunut moneksi, alkuperästään riippumattomaksi ”tietoisuudeksi”.

Håkania voi tarkastella myös heideggerilaisena ”das manina”, joka on yksilön erityisyydelle vastakkainen jokamies; kaikki, eikä kukaan erityisesti. Tällaiseksi minän yksilöllisyyttä ja ainutkertaisuutta purkavaksi tekijäksi Håkanit on tulkinnut mm. Virpi Kurhela (2000, 128–129).

Heideggerilaiseen das manin käsitteeseen liittyy historiattomuus, irrottautuminen menneestä ja tulevasta; das man elää vain nykyhetkessä, joka on muodostunut jonkinasteiseksi itseisarvoksi. Ikuinen nykyhetki irrottaa das manin historiasta, ja näin ollen tekojensa kausaalisuhteista.

Håkanin/Håkaneiden tulkitseminen ikuista nykypäivää eläväksi, identiteetiltään horjuvaksi jokamieheksi olisi kuitenkin *Pereat munduksen* teoskokonaisuuden huomioon ottaen yksinkertaistava tulkinta. Toistuva nimi purkaa kyllä yksilön ainutkertaisuutta asettamalla Håkanin edustamaan ihmistä yleensä; osoittamalla yksilöllisyyden yleisinhimillisen luonteen. Håkanin hahmo ei kuitenkaan ole historiaton, menneisyydestä ja

tulevaisuudesta riippumaton hahmo, vaan sen kautta pikemminkin pyritään osoittamaan ihmisen toiminnan syy-seuraussuhteet.

”Monistettu” Håkan on yksi variaatio Krohnin tuotannossaan paljon käsittelemästä minuuden moninaisuuden ideasta. Hänen teoksistaan ja esseistään on usein luettavissa ajatus ihmisen olemuksen ”jakautuneisuudesta”, joka saa alkunsa silloin, kun tulemme tietoisiksi itsestämme. (Rojola 1996, 28.) Sekä havaitseva että toimiva minä vaihtelevat ajan ja paikan mukaan, ovat riippuvaisia ajasta ja paikasta. Kuten Krohn kirjoittaa esseekokoelmassaan *Tribar* vuodelta 1993:

Ja silti eri tilanteissa astuu esiin kunkin tilanteen vaatima minä. Jokainen henkilö, jonka kanssa olen vuorovaikutuksessa, pakottaa minusta esiin uudelleen räätälöidyn minän – minän illusorisuus tai todellisuus on ajan ja paikan illusorisuutta tai todellisuutta. Ne kolme ovat kutoutuneet yhteen eikä mitään niistä voi repäistä erilleen ilman että koko valvetodellisuus hajoaa. (Krohn 1993, 78.)

Vaikka yhtenäinen pysyvä minus paljastuu illuusioksi (Rojola 1996, 30), on tämä illuusio Krohnin mukaan kenties välttämätön elämän ymmärtämisen kannalta: ”Koemme minuuden eheytenä, jatkuvuutena, inhimillisen olemassaolon perustana. Itse olemassaolona.” (Krohn 1996, 188.) Juuri yhtenäisenä ja jatkuvana mielletty minus, jota pitävät koossa nimi, ruumis ja muisti, on olennaista paitsi arkipäivän ymmärtämisen ja subjektin rakentumisen myös ihmisen omantunnon ja moraalin kannalta.

Mikäli Håkan kuitenkin nähdään teoksen moton mukaisena ”yhtenä ihmisenä”, ei hän/he näytä ongelmattomasti asettuvan kuvaamaan sen enempää heideggerilaista jokamiestä kuin postmodernia, hajonnutta identiteettiäkään. Håkanin hahmoa voikin mielestäni tarkastella sekä yksittäisinä henkilöinä että laajemmin, teoskokonaisuuden kontekstissa. Tällöin tämä monipuolinen hahmo asettuu edustamaan ihmisyyden eri puolia ja häivyttämään yksityisen ja yleisen välisiä rajaviivoja. Tätä ajatusta Krohn kehittää jo esseekokoelmassaan *Kynä ja kone* (1996):

Tai herään unesta, josta ei ole jäänyt jäljelle muuta kuin yksi lause: ”Jokainen ihminen on jokainen ihminen.”

Epäilen, että tämä lattea syvällisyys toistaa jotain varhaista kokemusta tai mieluummin kysymystä: Onko persoonallisuuden ytimessä (siis missä oikeastaan?) jotain täysin persoonatonta?

Onko siellä minus joka tosiaan on vaihdettavissa minkä tahansa muun minuuden kanssa, niin kuin tuli voidaan siirtää paikasta toiseen: savukkeeseen, vahakynttilään, olympiasoihtuun, huviretken nuotioon tai Jeanne d'Arcin polttoroviolle... (Krohn 1996, 202.)

Toisaalta Håkan, joka esiintyy lähes kaikissa *Pereat munduksen* luvuissa, edustaa teoksen jokaisen erillisen aikatason ihmistä ja toimii näin eräänlaisena fiktiivisen maailman ”kollektiivisena muistina”. Håkanin hahmo yhdistääkin toisiinsa teoksessa esiintyvät menneen, nykyhetken ja tulevaisuuden dimensiot.

Håkanit sijoittuvat siis *Pereat munduksen* fragmentaariseen maailmankuvaan erillisinä yksilöinä. Teoksen maailma ei sekään ole yksiselitteinen, sillä sitä ei profiloida varsinaisesti mihinkään aikaan tai paikkaan. Tapahtumien pääpaino tuntuu sijoittuvan jonkinlaiseen lähitulevaisuuteen, jossa vallitsevat melko lailla samanlaiset olosuhteet kuin nykyisyydessäkin. Välillä kuitenkin tehdään aikahyppyjä menneisyyteen tai mahdollisesti kaukaisempaankin tulevaisuuteen. Näitä eri aikatasoja sitoo toisiinsa Håkanin lisäksi teoksen yleisempi tema, joka on jo teoksen nimessä esiintyvä maailmanloppu. Tämä maailmanlopun tematiikka kiinnittää lukuisat Håkanit osaksi teoskokonaisuutta eksistentiaalisessa mielessä. Eksistenssifilosofoista eritoten Jean-Paul Sartre ymmärsi ihmisen osiensa summana, jonka kokonaisuus oli mahdollista määrittää vasta hänen kuolemassaan. Eksistentiaalistisen tulkintatavan mukaan *Pereat munduksen* maailmassa tapahtuisi siis paitsi lukuisia yksityisiä maailmanloppuja – sillä ihmisellehän oman tietoisuuden sammuminen on samalla oman maailman loppu – myös koko ihmiskuntaa koskettava maailmanloppu, jossa lopulta punnittaisiin ihmiskunnan kokonaismerkitys tässä maailmankaikkeudessa.

Tällaisessa sartrelaisessa tulkinnassa Håkanit lähestyisivät *das mania* selkeämmin Heideggerin käsitettä *Dasein*, (”täälläolo”), joka tarkoittaa eräänlaista ”kuolemaa kohti olemista”. Mikäli Håkanit ymmärretään ihmisyyden allegoriana, syntyy heistä teoskokonaisuuden puitteissa kuva juuri sellaisesta maailmaan heitetystä, itsensä ulkopuolella jo olevasta ja

tietyllä tavalla voimattomasta subjektista, jota dasein Heideggerin filosofiassa edustaa (Kupiainen 1999, viii). Tämä tulkintatapa on mahdollinen myös silloin, jos Håkanit ajatellaan yhden henkilön eri persooniksi. Juuri näin ajatellenhan yksilö on itsensä ulkopuolella, osa suurempaa kokonaisuutta jonka toimintaan hänellä ei enää ole täydellistä päätäntävaltaa.

*Pereat munduksessa* esiintyvät Håkanit ovat itsenäisiä toimijoita ja heidän havaitsemisensa kiinnittyy siihen aikaan ja paikkaan, jossa heitä ja heidän todellisuuttaan kuvataan. Romaanin eri aikatasot liittyvät yhteen juuri lukuisten eri Håkaneiden kautta; heidän menneisyytensä, nykyhetkensä ja tulevaisuutensa linkittyvät toisiinsa yhteisen henkilönimen kautta. Tämä toistuvan nimen käyttäminen voidaan nähdä *Pereat munduksessa* nimenomaan tekstuaalisena elementtinä, kirjallisena tyylikeinona, joka osoittaa toisteisuudellaan erillisten tarinoiden yhteen liittymisen sekä niissä ilmenevien aikatasojen päällekkäisyyden.

Krohnin teosten henkilöhahmot ovat ajallisia olentoja, jotka kantavat mukanaan oman aikansa merkkejä, niin sanottua ”aikakauden leimaa”. (Ks. Bahtin 1979, 318.) Lukuisat, useasti vaihtuvat henkilöhahmot piirtävät siis eräänlaista aikakauden kuvaa, mutta myös laajempaa kuvaa ihmisestä ja inhimillisestä todellisuudesta yleensä.

## 6.5. Umbra ja ajan paradoksit

Ajan kulumisen ja sen lineaarisuuden murtuminen, sekä ajan ymmärtäminen sykliseksi, ovat Krohnin teosten pysyviä tyylikeinoja viimeistään *Donna Quijotesta* lähtien. Teoksilla on harvoin selkeää alkukohtaa, ja usein lukija astuu ikään kuin suoraan mukaan tapahtumiin, jotka nekään eivät noudata huomattavaa kronologiaa tai juonellista jatkumoa. Tyypillistä on se, että teosten aika sekä se, kuinka niissä käsitellään – tai kuinka ne käsittävät – reaaliaikaa, muuttuu ja murtuu kertomuksen edetessä. *Umbrassa* vakiintunut aikakäsitys murtuu esimerkiksi kuolevan Don Giovannin hahmossa, joka uhmaa luontoa elämällä yli kaksisataa vuotta.

Herra Leporello painotti nimeä niin merkitsevästi, ettei Umbra voinut olla toistamatta: -- Don Giovanni? Ette suinkaan tarkoita...?

– Hänestä juuri on kysymys, vakuutti herra Leporello vielä entistäkin painokkaammin ja myös siten kuin siinä seikassa olisi ollut hieman hänen omaakin ansiotaan.

– Mutta, sanoi Umbra ymmällään, ja vaikeni taas. Hän aikoi sanoa: - Eihän se toki ole mahdollista?

– Mutta tarkemmin harkittuaan hän vaikeni, sillä mitäpä se hänelle kuului, oliko se mahdollista vai ei, työnsä hänen joka tapauksessa oli tehtävä. (U 14.)

Don Giovannin hahmo näyttäytyy kaiken kertautumisen metaforana, eräänlaisen kehämäisen ajan kuvaajana. Kuolemastaan – niin fiktiivisestä kuin todellisestakin – huolimatta hänen tarinansa säilyy hengissä, ja hän nousee aina uudestaan haudastaan. Hänen Mozartin oopperasta tuttu tarinansa kertautuu muuttumattomana, tosin irrallisena hänen todellisesta, reaaliaikaisesta elämästään. Kun fiktiivinen Don Giovanni tai hänen tarinansa on näennäisesti kuolematon, mitä lopulta merkitsee todellisen, vanhan ja raihnaisen Don Giovannin kuolema? Umbralle Don Giovanni on jälleen yksi paradoksi. Kuolevasta ihmisestä näyttää jäävän jäljelle ainoastaan hänen ideansa, hänen fiktiivinen hahmonsaa:

Mutta mikä siis oikeastaan kuoli ja mikä ei kuollut? Eikö se, joka jatkoi elämäänsä, ollut ikinä todella elänytään? Vainko elävä, todellinen, ainutkertainen meni manan majoille eikä enää milloinkaan palannut? (U 19.)

Onko ihminen siis loppujen lopuksi vain oma ideansa? Fiktiivinen hahmo, joka rakentaa elämästään merkityksellistä tarinaa? Don Giovannin elämä kietoutuu ajatukseen paitsi nietscheläisestä ikuisen paluun ideasta, äärettömästä myös elämän äärellisyydestä. Hänen tarinansa on kuolematon, yhä uudestaan esitettävä, kertautuva ja muuttumaton, Don Giovannin idea. Mutta hän itse, todellinen, lihaa ja verta oleva Don Giovanni on ajan kulumiselle altistuva, sen edessä voimaton ihminen, jonka – kuten kaikkien muidenkin ruumiillisten olentojen – on lopulta mentävä ”kaiken lihan tietä”.

Toisaalta Don Giovannin voisi nähdä *Umbrassa* muunnelmana kreikkalaisessa romaanissa esiintyvistä seikkailuajasta, joka on yksi Mihail Bahtinin mainitsemista romaanikronotoopeista. Seikkailuajassa aika esitetään erillisinä lyhyinä temporaalisina jaksoina, jotka eivät kuitenkaan ole sidoksissa kertomuksen kokonaisuuteen; romaanien nuoret sankarit ja sankarittaret säilyvät nuorina ja kauniina teoksen alusta loppuun, vaikka reaali maailmassa seikkailut, joihin he joutuvat ja matkat joita he tekevät, kestäisivät vuosikausia, ja henkilöt olisivat tarinan lopussa jo vanhoja ja raihnaisia. Muodostuu kahden elämäkerrallisen ajankohdan välinen tyhjiö; kuluva aika ei jätä jälkeäkään sankareiden elämään tai heidän luonteeseensa. (Bahtin 1979, 249.) Tämän elämäkerrallisen ajan tyhjiön Krohn täyttää *Umbrassa* Don Giovannin kohdalla. Don Giovanni on romaanissa toisaalta todellinen, toisaalta fiktiivinen henkilö<sup>10</sup>, jonka todellista kuolemaa Umbra on kutsuttu todistamaan. Todellisuus ja fiktio sekoittuvat; Don Giovanni on eräänlainen fiktio fiktiossa. Umbran tapaama Don Giovanni on jatkanut elämäänsä ”fiktiivisen” kuolemansa jälkeen, ja tähän reaaliseen henkilöön myös ajan hammas on jättänyt jälkensä. Vaikka Don Giovannin tarina on kuolematon, hän itse ei sitä ole.

---

<sup>10</sup> Myös Mozartin ooppera *Don Giovanni* perustuu löyhästi tositapahtumiin.

Saman problematiikan kääntöpuolta edustavat *Pereat munduksen* ”Varhaisvanhat”, lapset ja nuoret, joiden ruumiin kummallinen virustauti vanhentaa kiihtyvällä nopeudella. Näiden nuorten vanhusten ajatuksen omasta identiteetistään, ruumiin ja sielun yhteismitattomuudesta kiteyttää ”lentävään vanhuuteen” sairastunut Håkan; ”Minä olen sama kuin ennenkin, hän sanoi äkkiä havahduttuaan hetkistä myöhemmin. – Kunhan en vain katso peiliin.” (PM 77.) Vanhoina syntyvien lapsien voi nähdä viittaavan myös antiikin Kreikassa vaikuttaneen runoilija Hesiodoksen hahmottelemaan ”viiden ihmissuvun myyttiin”, ja sen viidenteen, myytinkertojan oman ajan ihmisen sukuun. Sen ”jäsenet ovat jo syntyessään harmaahapsisia”, ja heidän tulevaisuutensakin näyttää kertojan mukaan synkältä (Sihvola 1999, 17). *Pereat munduksessa* ”lentävään vanhuuteen” sairastuneet lapset enteilevät yhdenlaista, degeneroitumiseen perustuvaa maailmanloppua.

Lineaariseksi ymmärretty ajan kulku katkaistaan *Umbrassa rreH nieKin*, Kein Herrin, siis herra Ei-kenenkään tai Ei-minkään tapauksessa. Hänen kohdallaan ajan nuoli on muuttanut suuntaansa: menneisyys muuttuu tulevaisuudeksi, vanhenemisen sijasta rreH nieK nuortuu. Krohn osoittaa olemassa olevan poissaolon kautta. Inhimillinen elämä ja subjektin identiteetin pysyvyys perustuu yleiselle ja yhteiselle kokemukselle ajasta ja paikasta. Temporaaლისen kokemuksen valtavirta näyttää yleisesti ottaen kulkevan kahden ääripään, luontoperäisen ja henkilökohtaisen välillä: aika koetaan ”intersubjektiivisena, julkisena, sosiaalisena konventiona, josta sovimme, jotta yhdessä eläminen sujuisi helpommin” (Rimmon-Kenan 1991, 57–58).

Yksityinen kokemus ajan kulumisesta on kaikille ihmisille yhteinen. Myös rreH nieKin identiteetti muodostuu suhteessa hänen omaan kokemukseensa ajasta, joka tosin on päinvastainen suhteessa ympäröivän maailman todellisuuteen. rreH nieK näyttääkin elävän eräänlaisessa peilimaailmassa, hän on väärässä paikassa väärään aikaan: ”Siellä, missä on teidän todellinen kotinne, teitä ei vaivaa mikään. Olette OK. Mutta täällä te tulette olemaan aina muukalainen.” (U 58–59.)

Kuitenkin Umbra, jonka potilaaksi rreH nieK saapuu, löytää omastaan ja potilaansa elämästä yhtäläisyyksiä:

– Ei, rreH nieK, meistä kumpikaan ei voi edes toivoa, että ajan nuoli kääntyisi tai hetkeksikään pysähtyisi. Teidän elämänne ja minun elämäni kesken ei ole mitään olennaista eroa. Ajan tuuli puhaltaa lakkaamatta. (U 59.)

[---]

Tämä on epäsymmetriaa, josta me elämme, joka meidät tappaa. Teidät siellä peilimaailmassanne, rreH nieK, minut täällä, joka myös on peilimaailma. Niin vähän valittavaa, Mein Herr, Kein Herr.

Ja silti sinä toivot, rreH nieK, ja minäkin toivon. Toivomme, että olisi olemassa Elysium, keijujen kukkula, ikuinen nykyhetki, ajaton maa. Se on meidän yhteinen isänmaamme. Sille, rreH nieK, kuuluu meidän kummankin kaipaus. (U 60.)

Aajatus ajan nuolen täydellisestä kääntymisestä johdattelee pohtimaan modernia aikakäsitystä, jonka mukaan ”aika on eteenpäin menoa, edistystä, tai ainakin siinä piilee edistyksen mahdollisuus” (Saariluoma 1992, 53). Modernia aikakäsitystä hallinnut ajatus tulevaisuudesta subjektin omien tekojen kautta rakennettavissa olevana mahdollisuutena sekä historiasta tämän tulevaisuuden rakennusaineena ei toteudu rreH nieKin kohdalla, joka elää kohti menneisyyttä. Hänen tapauksessaan syy- ja seuraussuhteet ovat kääntyneet pääläelleen. Hän tietää mitä on tapahtunut ja joutuu vain toteamaan, miten tilanteeseen on tultu. Omaan tulevaisuuteensa hän ei voi vaikuttaa, sillä se on jo hänen kohdaltaan mennyt. rreH nieK siis tietää seuraukset, mutta ei niiden syitä.

Toisaalta rreH nieKin tapaus ei sen paremmin asetu puoltamaan postmodernia aikakäsitystä, jossa modernista poiketen menneisyys näyttää kokonaan lakkaavan olemasta (vrt. Saariluoma 1992, 55.) Kun postmodernissa ”menneisyydestä ovat jäljellä vain tässä ja nyt käsillä olevat menneitten tapahtumien jälkeensä jättämät merkit” (emt.), on menneisyys rreH nieKille hyvinkin todellinen, vasta tapahtumassa oleva tila. rreH nieKin suurin tragedia on tämän päivän ihmisen suurin haave; hän ei vanhene koskaan. Tosin myös rreH nieKin oleminen on olemista kohti poissaoloa, vaikkakin syntymän, ei kuoleman portin kautta.



Umbran ja Herr Keinin kohtaamisessa kohtaavat myös kaikki kolme aikatasoa. Välimatka menneen ja tulevan väliltä katoaa, ja henkilöt irtoavat hetkeksi tapahtumien kronologisuudesta. Eri aikadimensiot esiintyvät päällekkäisinä; tapahtumisen nyt-hetkessä on läsnä niin nykyisyyden tulevaisuus kuin menneisyyskin. Kohtaaminen tapahtuu ”neljännessä ulottuvuudessa”, jollaiseksi Heidegger määritteli menneisyyden, nykyisyyden ja tulevaisuuden ykseyden, jossa edellä mainitut ovat keskenään vuorovaikutuksessa ja sijaitsevat kohti toisiaan. (Itkonen 1994, 122.)

Tällainen ”staattinen temporaalisuus” on itse asiassa aitoa, ajan luonteen osoittavaa temporaalisuutta, jossa eri aikadimensiot ovat samanaikaisesti olemassa, ja jossa staattisuus ei viittaa niinkään pysähtyneisyyteen, kuin eri elementtien vuorovaikutukseen ja yhteisläsnäoloon. (Itkonen 1994, 122.) Aitoon temporaalisuuteen kuuluu ajatus intuitiivisesta, filosofisesta tiedosta ja ajan kokemisesta. Tähän intuition Itkonen liittää inhimilliseen aikakokemukseen liittyvän oman olemassaolon rajallisuuden ymmärtämisen (vrt. Heideggerin Dasein), joka sitoo hajallaan olevat aikatasot muistin avulla kokonaisuudeksi ja ihmisen olemuksellisesti aikaan ja paikkaan. (Itkonen 1994, 89; 95.)

Aitoon temporaalisuuteen liittyvä tahdonvapaus ei tosin Krohnilla aina toteudu. Umbran ja rreH nieKin kohtaamisessa on kyse myös ajan kulun väistämättömyydestä, eräänlaisesta determinismistä, jonka Umbrakin havaitsee:

Jos on yksi rreH nieK, silloin kaikki ovat rreH nieKejä. Jos tulevaisuus on jo olemassa, vapaa tahto on illuusio. (U 59.)

Eteen- ja taaksepäin virtaava aika risteävät toisiaan Umbran ja rreH nieKin tapaamisessa, menneisyyden ja tulevaisuuden risteyskohdassa. Tämän kohtaamisen voi katsoa viittaavan predestinaatioajatukseen, jonka mukaan ihmisen elämä on ulkopuolisen tahon määräämä ja siten ihmisestä itsestään riippumaton. Herr Keinin tulevaisuus, jonka hän on jättänyt taakseen, on yhtä pysyvä ja muuttumaton kuin Umbran menneisyys. Tämä voidaan

nähdä myös jo mainitun ikuisen paluun idean toteutumisena, jossa ihminen kohtaa ”tilassa valmiina olevat aikatasot yhä uudelleen” (Itkonen 1994, 122).

reH nieK on jo nimeltään varsin symbolinen hahmo. Hänen nimensä, jonka hän itse sanoo ”väärinpäin”, kuten eläekin, onkin itse asiassa Kein Herr, ”Ei-mikään Herra”, tai Herra Ei-kukaan. Hän on fiktiota fiktion sisällä, sillä hän ei ole Umbran todellinen potilas, vaan kertojan ajatusleikki: ”Entä jos jonain perjantaina Uupuvain Apuun Umbran vastaanotolle tulisi muuan reH nieK?” (U 57.) Herr Kein sijoittuu romaanissa kaksinkertaiseen välitilaan. Hän on Umbran – tai kertojan – ajatusleikki, joka myös tässä kerrotussa kuvitelmassa elää reaaliajalle vastakohtaisessa peilimaailmassa.

Tällaisten ajallisten poikkeamien kautta Krohn osoittaa ajan eteenpäin virtaavan luonteen olevan nimenomaan inhimilliseen todellisuuteen liittyvä ominaisuus. Juuri ihmiselle aika on vääjäämättä eteenpäin virtaavaa liikettä, vaikka se ei ympäröivälle maailmalle sitä olisikaan. Ajatus ”ajan nuolesta” sekä sen vääjäämättömästä kulusta on hyvin tyypillinen ja usein toistuva ajatuskulku Krohnin tuotannossa.

## 7. Teknologia ja ihmisyyden uudet haasteet

Leena Krohnin tuotannossa ihmisen ja koneen välisellä suhteella sekä kehittyvällä teknologialla on oma varsin keskeinen osansa. Jo teoksessaan *Matemaattisia olioita* hän pohtii ”gorgonoidien ja lissajounien” kautta virtuaalista elämää eläviä organismeja, niiden olemassa olemista tai olemattomuutta. Gorgonoidit ja lissajounit ovat virtuaalisia organismeja, eräänlaista ”aineetonta elämää”, jotka ovat olemassa vain tietokoneen näyttöpäätteellä. Näiden matemaattisten ”olioiden” kautta Krohn pohtii niiden eroa inhimilliseen elämään; mikä erottaa ihmisen elämän virtuaalisesta elämästä? Vastauksen antaa varsin eksistentiaalistisin äänenpainoin kertoja:

Kysyn, ovatko ne itselleen olemassa? Sillä vain se on minusta todellista elämää. Mikäli niillä ei ole tietoisuutta vaan yksinomaan abstrakti ja ulkokohtainen todellisuus, minä en katso niiden elävän. Ne ovat kyllä totta, mutta ne eivät elä. Silloin ne ovat vain objekteja ja – objektiivisesti! – ne ovat olemassa. (Krohn 1992, 22.)

*Pereat munduksen* ensimmäinen luku ”Kylmää puuroa” pohtii ihmisen, inhimillisen tietoisuuden ja ihmisaivojen suhdetta ja samankaltaisuuksia koneisiin nähden. Kysymykseksi nousee tieteisfiktiosta ja filosofian historiasta tuttu jako ruumiillisuuden ja tietoisuuden suhteesta. Luvun keskeinen havaitsija Håkan työskentelee ”Siirteiden instituutissa”, jossa hänen omasta mielestään on tehty digitaalinen siirre, ”totaalitalenne”. Håkan esitellään materialistina, joka uskoo että:

...ihmismieli syntyy aivoaktiviteetista eikä inhimillistä tietoisuutta voi olla olemassa ilman aivoja. Mitään erillistä mieltä, sielua, henkeä ei ole, vain materiaaliset aivot, hermosolut ja niiden elektroninen toiminta. (PM 9.)

Mutta inhimillistä tietoisuutta ei voinut olla ilman aivoja. Jonkun muun lajin tietoisuutta kenties saattoi ollakin. Siihen ei tarvittu aivoja, tarvittiin tietokone. Håkan uskoi, että mieli on prosessori, ja periaatteessa tarpeeksi nopea tietokone, jossa on tarpeeksi muistia, pystyy simuloimaan sitä. Mutta vasta nyt, kun oli opittu valmistamaan optisia tietokoneita, nanotietokoneita ja kvanttietokoneita, sellaiset simulaatiot olivat tulleet myös käytännössä mahdollisiksi. (PM 10.)

Tässä Håkanin ajattelu näyttää myötäilevän kartesiolaista dualismia, jossa mieli ja ruumis ovat erillisiä elementtejä. Samaan problematiikkaan liittyy Håkanin mielestä tehty digitaalinen kaksoiskappale. Ajatus on tuttu Hans Moravecin kirjasta *Mind Children* (1988) johon Krohn teoksessaan viittaa (PM 10). Alkuperäisen ja kopion välillä käydyissä keskusteluissa asetetaan kysymys minuuden jakamattomuudesta sekä siitä, voiko yksi olla kaksi. Keino-Håkanit muistuttavat myös Jean Baudrillardin simulacrumin käsitettä, kopiota vailla alkuperää. Mutta paljon keskeisempi on kysymys siitä, millä tavalla mieli ilman ruumista todella voisi olla olemassa, ja mitä tämä merkitsisi inhimillisen olemassaolon ja ihmisen moraalien suhteen.

Uusi teknologia ja sen synnyttämät utopiat, fantasiat ja dystooppiset visiot ovat yksi *Pereat munduksen* kantavista teemoista. Niin Håkanin mielestä tehty ”Keino-Håkan” kuin myöhemmin teoksessa esiintyvä Arthur B4 lähestyvät tieteisfiktioista tuttujen ajatuslinjojen lisäksi transhumanismia, jonka perusideana on korostaa teknologian tuomia mahdollisuuksia laajentaa inhimillistä olemista yli rajojensa. Transhumanistinen maailmankuva korostaa luonnollisen ihmisen sijasta ihmistä konstruktiona ja pyrkii kohti subjektin hajottamista, ei eheän inhimillisen subjektin etsimistä. (Eerikäinen 1997, 82–83.)

Transhumanistiseen ideologiaan etenkin Arthur B4:n liittyy myös sen opintopiirilleen pitämä luento singulariteetista:

– Mutta silti on selvää, Arthur B4 totesi, - että ennen pitkää koittaa se aika, se ajan taite, josta jotkut tutkijanne ovat käyttäneet nimitystä: singulariteetti. Se tarkoittaa ihmisen aikakauden loppumista. Siirrymme lähiaikoina posthumaaniin aikaan. Siihen on tietysti syytä alkaa varautua jo hyvissä ajoin. (PM 104.)

Singulariteetissa tekoäly olisi kehittynyt yli-inhimilliseksi älyksi, jota seuraavasta kehityksestä ihmisellä ei voi olla tietoa. Sen voi myös katsoa liittyvän Hans Moravecin ajatuksiin ”mielen lapsista”, siis ajatukseen tietoisuudesta ilman ruumiin rajoituksia, eräänlaiseen kirkastettuun älyyn, ”ihmisen biologisperäisten rajoitusten ylittämiseen”. (Mäyrä 1997, 246.) Håkan asettuu puolustamaan perinteisempää ihmiskäsitystä Arthur B4:ää vastaan:

Entä jos emme tahdo poistua vapaaehtoisesti? Håkan kuuli oman äänensä kysyvän.

[---]

Miksi ette tahtoisi? Arthur B4 sanoi syvällä, empaattisella äänellään.

Mikä kysymys. Vain se joka ei tiedä kuolemasta mitään, voi kysyä noin.

Ja tekö tiedätte?

Ei paljoa, mutta tarpeeksi. Sen vain, ettei meitä silloin ole.

Haluatteko te välttämättä olla? Ja miksi oikeastaan?

Välttämättä! Kyllä! Jokainen haluaa olla. Olla itse, henkilökohtaisesti!

Järjetöntä kysyäkään, miksi.

Te siis kuvittelette, että olisitte nyt jotain henkilökohtaista, että jokainen teistä olisi erillinen, oma itsensä, rajallinen minuus? (PM 105.)

Artilekti Arthur B4 sekä Keino-Håkanit ovat synteettisen evoluution edustajia. Siis osa sitä kehityslinjaa, jossa tietoisuus osoittautuu yhä epävarmemmin ainoastaan ihmisen erityislaaduksi. Synteettinen evoluutio on ihmisen itsensä alulle saattama, mutta kehittyessään ihmisestä riippumaton kehityslinja, jonka myötä tietoisuuskin liikkuu mahdollisesti eläville organismeille kuuluvasta maailmasta myös koneiden ja robottien maailmaan. (Ks. [www.kaapeli.fi/krohn/pereat/hakanin\\_suku.htm](http://www.kaapeli.fi/krohn/pereat/hakanin_suku.htm).)

Inhimillisen tietoisuuden siirtyminen digitaaliseen muotoon koneiden ominaisuudeksi, josta edelleen on seurauksena koneiden älyllistyminen, viittaa jälleen ruumiista irtautumiseen, ”ruumiin teknologiseen puhdistamiseen.” (Baudrillard 1987, 24.) Tällainen teknologisesti tuotettu puhdas tietoisuus on paitsi eräänlainen kuolemattomuuden utopia myös symboli ”olemassaolosta tyhjiössä”, jonka yhtenä nykyaikaisena esimerkkinä Baudrillard (emt. 23) näkee kehittymässä olevan tekoälyn. Ihmisruumis todellisuuden kokemispaikkana menettää merkitystään, siltä riistetään vähitellen sille aiemmin niin saumattomasti kuuluneet aloitekyky- ja puolustusjärjestelmät, jotka pyritään siirtämään teknisille laitteille (emt. 24). Ihmisruumiista on tulossa tarpeeton, mutta samalla myös ihminen itsessään näyttää muuttuvan yhä tarpeettommaksi, kuten *Pereat munduksen* Arthur B4:kin toteaa (PM 105).

Sitä mukaa kun informaatioteknologia on muuttunut yhä tehokkaammaksi, ja koneet ovat muuttuneet yhä mikroskooppisemmiksi ja huomaamattommiksi, aika ja paikka ovat ikään kuin kutistuneet. Yhä

useammat, aiemmin ihmisen fyysistä läsnäoloa ja ponnistelua vaatineet tehtävät ovat muuttuneet ihmisestä lähes riippumattomiksi, elektronisiksi ja sähköisiksi käskyiksi ja komennoiksi. (Baudrillard 1987, 10). Kyse on kaikkialla havaittavissa olevasta mittakaavan muutoksesta, loputtomasta tiivistämisestä, kaiken välittömästä läheisyydestä, jossa monimutkainen ja tilaa vievä ruumis on alkanut vaikuttaa turhalta. Olemassaolo on nykyään lähes yksinomaan keskittynyt ”aivoihin ja geneettiseen kaavaan” (emt. 11). Informaatiosta ja sen prosessoinnista on tullut ihmisen olemusta ensisijaisesti määrittävä elementti. Nykyajan ideaali olemassaolo on pitkälti *Pereat munduksen* Keino-Håkanin kaltainen, vailla alkuperäisen tarpeettomia ominaisuuksia: ”pelkoa, vihaa, kiimaa, ahneutta, heikkoa tahtoa...” (PM, 15).

Varsin erilaisen näkökulman ruumiin ja aistien ”tarpeettomuudelle” antaa *Pereat munduksen* luku ”Kirjavin lyhdyin”. Siinä evoluutio on ilman teknisten laitteiden apua alkanut jo poistaa ihmiseltä tarpeettomiksi havaittuja aisteja. Ensimmäisenä on kadonnut näköaisti: ”Nyt sileä iho peitti ne kohdat, missä ennen olivat silmät.” (PM, 159.) Håkanin ystävä Liisa ennustaa ihmiskunnalle synkkää tulevaisuutta:

Kohta me emme tunne enää savun hajua, levän tuoksua rannoilla, aamukahvin aromia. Kohta meistä on sama, mitä me syömme, kaikki maistuu samalle – toisin sanoen, ei millekään. Viimeksi katoaa kuulo. Sen jälkeen me tunnemme vielä jonkin aikaa kosketuksen, paineen, märkyyden, kylmän ja kuuman.

– Ja sitten?

– Sitten jää vain ajatus, Liisa vastasi. – Ja sekin katoaa. Luuletko, että ilman aisteja on mitään ajatusta, sielua, tajuntaa? Kauneudentaju, oikeudenmukaisuus, hyvä tahto häviävät. (PM 161.)

”Kirjavin lyhdyin” asettuu puolustamaan ihmisen erikoislaatua psykofyysisenä kokonaisuutena, jolle todellisuuden kokeminen on aina yhteydessä aistien havaittavaan maailmaan. Näin ajatellen myös ”puhdasta tietoisuutta” edustavat olemisen muodot, kuten artilekti Arthur B4, on vain välillisesti olemassa. Sen elämä ei ole verrattavissa inhimilliseen elämään.

## 7.1. Katso konetta – katso ihmistä

Krohn on tuotannossaan pohtinut laajalti ihmisen ja koneen – kuten myös ihmisen ja eläimen – välisiä eroja. Näiden erojen myötä nousevat esiin kysymykset toiseudesta ja muukalaisuudesta, mutta myös kysymykset ihmisen omasta vieraudesta itselleen. Yleisesti koneihmisen motiivin ilmestyminen kirjallisuuteen on tuonut muukalaisen ja vieraan kuvaamiseen uusia piirteitä: koneihminen on toiminut jatkeena todelliselle, ”luonnolliselle” ihmiselle ja asettanut olemuksensa kautta kysymyksen siitä, miten jopa jokin täysin keinotekoinen voi saada identiteetin. Kuinka tämän keinotekoisin sekoittuminen mieleen, ruumiiseen ja kieleen uudelleenmäärittää subjektiivisuutta ja minäkäsitystä? (Mikkonen – Mäyrä – Siivonen 1997, 19.)

Nykyisen teknologian kaudella etenkin länsimaisen ihmisen arkipäivää ja siinä tapahtuvaa kommunikointia hallitsevat tietokoneet, joihin liitetään yhä enemmän erilaisia inhimillisiä metaforia. Tietokoneesta on tullut ihmisyyden jatke; se on ”ihmisen maailmasuhdetta välittävä, minuutta strukturoiva *subjekti-väline*, subjektiä konstruoiva apparaatti.” (Eerikäinen 1997, 66.) Tietokoneen erottaa aiemmista ihmisen työtä helpottaneista koneista, kuten automaateista ja roboteista se, että ne eivät ole niinkään itsestään toimivia koneita, vaan vuorovaikutteisia järjestelmiä, jotka toimiakseen edellyttävät ihmisen tekemiä päätöksiä (emt. 67). Tietokone ei siis niinkään vapauta ihmistä koneen vallasta kuin sitoo ihmisen yhä tiukemmin apuvälineikseen kehittämiin koneisiin. Tietokoneen on nähty olevan ”peili”, joka toimii mielen mallina tai mediana johon ”ihminen projisoi ideoitaan ja fantasioitaan”. (Emit.68; Turkle 1995 267.) On puhuttu koneen inhimillistymisestä ja ihmisen koneellistumisesta: ihmisen ja tietokoneen suhteesta on muodostunut symbioottinen vuorovaikutussuhde, jossa tietokoneen luonne koneena on olennaisesti muuttunut. (Eerikäinen 1997, 68.)

Krohnin teokset problematisoivat perinteisen ihmiskeskeisen maailmankuvan. Ihminen on kyllä teosten keskiössä, mutta ihmisen olemusta lähestytään usein eräänlaisten negaatioiden ja peilikuvien kautta. Ihmiskeskeisen maailmankuvan kyseenalaistamiseen ovat pyrkineet myös monet uudemmat tietokonetta, digitaaliteknologiaa ja mediataidetta tutkivat teorit, joissa ihmisen ja koneen välinen ero on pyritty kiistämään. (Eerikäinen 1997, 58.) Uudet mediateoriat lähestyvät ihmisen konstituutioperustaa yhteneväisesti poststrukturalismin kanssa: poststrukturalismin mukaan kieli luo ihmisen, uudet mediateoriat taas näkevät ihmisen teknologian tuotteena. (Emt.) Molemmat suuntaukset haluavat purkaa ihmisen osiin ja hajottaa ajatuksen yhtenäisestä subjektista. Ne näyttävät sanoutuvan irti perinteisistä ruumis- ja subjektikäsitteistä, jotka perustuvat ihmisen tai ihmisyyden alkuperäisyyden ideaan. Subjekti ja ruumis ovat tämän ajattelutavan mukaan vailla eheyttä ja pysyvyyttä, ”jotakin jatkuvasti uudelleen *konstruoitavaa*, tuotettua ja keinotekoisia.” (Emt. 5.) Myös Leena Krohn huomioi uuden tekniikan osuuden länsimaiseen ajatteluun ja ihmiskuvaan:

Ns. postmoderni ajattelu ja digitaalitekniikka ovat tiiviisti toisiinsa kietoutuneet. Uusi entistä labiilimpi identiteettikäsitteily on leviämässä psykologiaan ja filosofiaan. Digitaalitekniikan kautta syntyvät teorit vaikuttavat myös länsimaiseen ajatteluun syvään juurtuneen dualismin lievittymiseen. (Krohn 1996, 86.)

Tietokoneen pääasiallisena kehitystendenssinä voidaan katsoa olevan – muista koneista oleellisesti eroava – kasvava inhimillisen toiminnan kaltaisuus, koneiden inhimillistyminen. Koneiden käyttöliittymät pyritään tekemään inhimillisen toiminnan kaltaisiksi, ja reagoimaan kosketukseen, ääneen tai nykyään jopa aivojen sähköisiin impulsseihin. Tietokoneesta on kehittynyt eräänlainen ”universaalikone”, joka voi mallintaa ja simuloida lähes mitä tahansa; niin itseään kuin ihmisen – rationaalista tai epärationaalista – toimintaa. Inhimillisestä toiminnasta sen erottaa kuitenkin muun muassa se, ettei tietokoneen tiedon tuottaminen kysy merkityksiä tai sisältöjä. Tietokonetta voidaan pitää ”instrumentaalisen järjen ruumiillistumana”, tietoisuutena vailla ruumiin kahleita. (ks. Eerikäinen 1997, 68–69.)



Umbran vastaanotolle tuodaan neuraalitietokone Eccehomo: ”se muuttaa itse sisäisiä kytkentöjään. Superaivot: kvanttimuisti ja tekoäly. Sen transistorit toimivat satatuhatta kertaa nopeammin kuin hermosolu. Se opettaa itse itseään.” (U 94.) On kyse ihmisen ja koneen välisestä erosta. Mikä loppujen lopuksi erottaa tällaisen ”ajattelevan koneen” ihmisestä? Ilmiselvin vastaus tähän kysymykseen näyttää löytyvän ruumiillisuudesta; ihmisen olemassaolo on lihallista ja sitä kautta rajallista, kun taas tietokoneessa ”kiertää vaihtovirta eikä kuuma veri.” (U 98.)

Ihmisen ja koneen eroavaisuuksia ei loputtomiin voi perustella inhimillisellä tietoisuudella tai ihmisen autonomialla. Mikäli kone oppisi ajattelemaan itse, ohjelmoimaan itse itsensä ja sen olemassaolo tulisi näin ollen riippumattomaksi ihmisestä, kuten Eccehomon tapauksessa, muuttuisi ero yhä vaikeammaksi määritellä. Voisiko koneen tällöin ajatella olevan eräänlainen paranneltu versio ihmisestä, tietoisuus vailla ”pelkoa, vihaa, kiimaa, ahneutta, heikkoa tahtoa...” (PM 15.) Eccehomon erottamisen ihmisestä tekee vaikeaksi syy, jonka vuoksi se on tuotu Umbran vastaanotolle; kone sanoo pelkäävänsä. Tämän pelkäävän koneen kautta Umbra pohtii kysymystä siitä, missä vaiheessa kone jättää koneen ominaisuutensa ja muuttuu ihmisen kaltaiseksi. Umbra kysyy: ”Ja nyt, kun alat imitoida myös tunteitamme, kun pelkää, rakastat, vihaat, etkö sinä ole niin kuin minä? Kaltaiseni? Veljeni?” (U 98.) Umbrasta koneen erottaa kuitenkin lähtemättömästi sen maailmassa olemisen tapa, ruumiittomuus ja ruumiillisuuteen liittyvän kärsimyksen kokemisen puuttuminen.

Kärsimys kuuluu inhimilliseen olemassaoloon. Umbra puhuu Eccehomon kanssa: ”Lihalla ja silikonilla on monta eroa, mutta yksi on tärkein. Kysy, mitä se on?” Ja vastaukseksi omaan kysymykseensä Umbra sanoo:

Älä kysy, Umbra sanoi kiivaasti. – Sinä et tiedä siitä mitään. Se on kärsimys. Raaka, paljas, vastenmielinen. Opettele kärsimään, Eccehomo. Vasta sitten voit alkaa opetella, mikä on oikein ja mikä väärin. Kun opit sen, sitten vasta saatkin kärsiä. (U 99.)

Kärsimys siis kuuluu ihmiselle. Eikä Eccehomo ole ihminen, vaan kone. Mutta sellaisenaan se on modernin ihmisen ideaali kuva itsestään: neuraalitietokone on oikeastaan puhdasta tietoisuutta vailla ruumiin rajoituksia. Tieto taas on yksi nykyaikaisen länsimaisen kulttuurin ihanteista. Kone ei edustakaan teoksessa ainoastaan ihmisen vastakohtaa, vaan muodostuu pikemminkin ihmisyyden peilikuvaksi: Ecce homo, katso ihmistä. Koneen ymmärtäminen tarkoittaa myös oman olemisemme ymmärtämistä: ”ymmärtämällä teknologiaamme opimme ymmärtämään myös yhteiskuntaamme ja itseämme.” (Mäyrä 1997, 232.)

## 7.2. Sähköpostiterapia kohtaamattomuuden metaforana

Ihmisen ja koneen välisen suhteen voi liittää siihen keskusteluun, mitä postmodernin ajattelun parissa on käyty subjektin kuolemasta. Subjekti on postmodernin ajan tavoin muuttunut fragmentaariseksi, useista osista kootuksi, jatkuvaa muutoksen tilaa eläväksi rakennelmaksi, jolla ei enää nähdä olevan mitään pysyvää keskusta tai minuutta. Myös ihmisruumiin on nähty tulevan entistä riippuvaisemmaksi teknologiasta, jopa siinä määrin, että koneista ja uudesta teknologiasta on tullut ”ihmisen biologisen olemassaolon eilinehto” (Eerikäinen 1997, 58). Tätä ajatusmallia eteenpäin kehittämällä on päädytty sellaisiin utopistisiin visioihin, joissa ihmisruumis teknologian kehittyessä immaterialisoituu ja käy lopulta tarpeettomaksi; ihminen tulee tavallaan kuolemattomaksi ikuistaessaan itsensä teknologian kautta. (Emt.)

Tarkastelemistani teoksista etenkin *Pereat munduksessa* teknologia eri muodoissaan on olennainen osa teoksen keskeistä tematiikkaa. Teoksen keskiössä on Tohtori Keinolemmen pitämä sähköpostiterapia, joka on luettavissa psykoanalyysin ja psykoterapian satiirisena kuvauksena. Keinolemmen praktiikassa on kaikuja muun muassa Krohnin aiemmassa

tuotannossa käsittelemään ELIZA- projektiin, terapiaa jäljittelevään tietokoneohjelmaan<sup>11</sup>.

Keinolemmen sähköpostiterapiassa ero Elizaan nähden on se, että vastauksia asiakkaiden kysymyksiin antaa ihminen, ei kone. Koneen välityksellä tapahtuva viestintä on kuitenkin kasvotonta ja hyvin ulkokohtaista; terapian osapuolten välille ei pääse syntymään minkäänlaista empaattista vaan ainoastaan välineellinen suhde. Ihmisen ulkopuoliset järjestelmät, tekniikka siis alkaa korvata hänen omia, yksilöllisiä ja inhimillisiä toimintojaan. (vrt. Saariluoma 1992, 222.) Internetissä sähköpostin välityksellä toimiva praktiikka asettaa myös kysymyksen ruumiillisuudesta, tai pikemminkin ruumiittomuudesta, aikaan ja paikkaan sitoutumattomuudesta, sekä ennen kaikkea kasvottomasta viestinnästä. Kommunikointi, jota terapeutti tässä käy potilaidensa – joita Keinolempi itse kutsuu mieluummin asiakkaiksi – kanssa, on kasvotonta, ja samalla anonyymia. Tätä anonyymiteettiä korostaa se, että kaikki terapian osapuolet, terapeutti itse mukaan luettuna, esiintyvät keskustelussa nimimerkkeinä (PM 17, 20). Heidän identiteettinsä on salattu tai pikemminkin keksitty, tehty, ja sidoksissa lähes vain ja ainoastaan kirjoitettuun tekstiin. Asianomaiset ovat yhteydessä toisiinsa pääasiallisesti kielellisesti, he kommunikoivat vain ja ainoastaan kielellisin keinoin.

Sähköpostin on nähty sijoittuvan puhutun ja kirjoitetun kielen välimaastoon (Keskinen 1997, 118). Se on kirjallista kommunikointia, joka sisältää puheenomaisia piirteitä. Sähköpostiviestintä voi olla lähes reaaliaikaista, jolloin sen voi katsoa viestinnän välineenä sijoittuvan kirjeen ja puhelimen välille. Sähköpostin – ja kirjeen – olennaisin ero puhelimesta tai kasvokkain käytyyn keskusteluun on se, että kirjallisten viestimien välillä käyty kommunikointi irrottaa käyttäjänsä ajasta ja paikasta: viestin lähetys- ja vastaanottoaika eivät ole välttämättä yhteneväiset. Kirjoitus eroaa puheesta

---

<sup>11</sup> Versioita tästä ohjelmasta on yhä löydettävissä internetistä, esimerkiksi osoitteesta [http://www-ai.ijs.si/eliza-cgi-bin/eliza\\_script](http://www-ai.ijs.si/eliza-cgi-bin/eliza_script). Eliza vastaa sille esitettyihin kysymyksiin hyvin yksinkertaisesti joidenkin avainsanojen perusteella ja osoittautuu varsin nopeasti typeräksi, jopa koomiseksi välineeksi. Siitä huolimatta sitä erehdyttiin sen ilmestymisen aikaan 1960-luvulla toisinaan luulemaan todelliseksi ihmiseksi.

siinä, että viestin lähettäjän ei tarvitse olla fyysisesti läsnä viestintätilanteessa: ”Kirjoitus etäännyttää merkitykset välittömän puhetilanteen ajasta ja paikasta”. (Emt. 123.) Kirjoitettu viesti on reaaliaikaista puhetta selvemmin alttiina väärintulkinnoille, kun sen lähettäjä ei ole paikalla oikaisemassa ja varmistamassa tarkoittamiensa merkitysten perillemenoa (emt.).

Merkitysten siirron sattumanvaraisuus ja peruuttamattomuus on kohtalokasta Keinolemmen sähköpostiterapian kaltaisen ”hoitomuodon” menestyksellisyydelle. Sen anonyymiyys mahdollistaa hoitosuhdetta ajatellen epäkorrektit ylilyönnit ja elektronisen ajan nopeiden kommunikointiteknologioiden mukanaan tuoman lyhyen harkinta-ajan. *Pereat munduksen* loppupuolella tapahtuva ”Keinolemmen burnout” ja siitä seuraava ammattietiikan mureneminen mahdollistuu osittain terapiaan käytetyn välineen välittömyyden ansiosta: turhautunut terapeutti vastaa asiakkailleen primäärireaktion kaltaisen tunneryöpyn lailla:

Pahin tapaus oli kuitenkin Keinolemmen reaktio Eläinrakkaan kysymykseen.  
[---]

Keinolempi vastasi: - Hyvä Eläinrakas, vielä kysytte, teidän olisi pitänyt jo aika päiviä sitten oivaltaa totuus. Se johtuu siitä, että itsekkin olette elukka. Teidän ei pitäisi asua kalustetuissa huoneissa. Heittäkää pois vaatteenne, repikää henkilöllisyystodistuksenne ja luopukaa lopuistakin estoistanne. Muuttakaa talliin, navettaan tai lättiin. Ii-ha-haa-

Keinolempi lähetti viestin ja katui heti sen lähetettyään. Keinolempi arvasi, että tällainen menettely ei voisi kauaa jatkua. (PM, 225.)

Keinolempi sortuu ammatilliseksi tarkoitettussa viestinnässään henkilökohtaisen viestinnän alueelle, jolle kuuluvat kehityspsykologisessa ja antropologisessa mielessä kielelliset primäärireaktiot. (Keskinen 1997, 124.)

Keinolemmen sähköpostiterapia on eräänlainen freudilainen uutisryhmä, hysteria- tai psykopatologia-postituslista, jossa ihmiset voivat vapaasti kertoa ongelmistaan ja (seksuaalisista) pakkomielteistään. (vrt. Keskinen 1997, 124.) *Pereat munduksessa* tällaisen postituslistan tulevaisuus ei esiinny erityisen onnistuneena ja etenkin fyysisen kontaktin puuttuminen tekee terapiasta varsin pintapuolista ja kylmää: ”Transferenssia ja

riippuvuutta tuskin pääsee syntymään, koska terapeutti ja asiakas eivät milloinkaan tapaa henkilökohtaisesti”(Krohn 1996, 135.)

Ihmisen poissaoloa ja kommunikoinnin kasvottomuutta on tässä tapauksessa mielekkäämpää tarkastella läsnäolon ja kohtaamisen kääntöpuolena ja tätä kautta eettisenä, pikemminkin filosofisena, psykologisen tai sosiologisenä kuin teknologisenä ongelmana, vaikka mainittu psykoanalyysin parodia näyttäisikin sisältyvän tähän aiheeseen sisäkirjoitettuna. Ei liene sattumaa, että Keinolemmen asiakkaat kärsivät nimenomaan kaikista kuviteltavissa olevista seksuaalihäiriöistä (PM 19). Ruumiillisuuden ja toisen kasvojen kohtaamisen ja tunnistamisen merkitys eettisen suhteen muodostumisessa ovat keskeisiä elementtejä muun muassa Emmanuel Levinasin ja Martin Buberin filosofioissa ja juuri näiden yhteyksien puuttuminen on yksi ehkä selvimmän esiin tulevista ongelmista Keinolemmen sähköpostiterapiaa tarkasteltaessa.

Kohtaaminen on yksi olennaisimmista kronotoopin muodoista, jossa aika ja tila sitoutuvat yhteen. Kohtaaminen on riippuvaista siitä, että henkilöt ovat samassa paikassa samaan aikaan – joko sattumalta tai tarkoituksella. Tämän vastakohtana on kohtaamattomuus, jolloin jompikumpi tai molemmat henkilöistä jää saapumatta sovittuun paikkaan tai saapuu sinne väärään aikaan. Kohtaamisen kronotoopissa aika ja paikka sulautuvat yhteen lähes matemaattisen kaavan mukaisesti; henkilöt kohtaavat samaan aikaan samassa paikassa. Tai vaihtoehtoisesti eivät kohtaa, koska eivät saavu yhtä aikaa samaan paikkaan tai ovat samanaikaisesti eri paikoissa. ”Ajallisten ja paikallisten määritysten erottamaton yhteys (ei silti fuusio) on tapaamisen kronotoopissa luonteeltaan selvästi muodollista, miltei matemaattista” (Bahtin 1979, 256.) Juuri tämä yhteys murtuu *Pereat munduksessa* ja Tohtori Keinolemmen sähköpostiterapiassa, jossa terapeutin ja potilaan ei enää tarvitsekaan olla samassa ajassa ja tilassa tavatessaan, vaan he kommunikoivat virtuaalitodellisuudessa, jossa ajan ja paikan merkitykset näyttävät muuttavan merkitystään. Tällainen ”tapaaminen” ei ole suoranaista ihmisten välistä kohtaamista, kommunikointi on kasvotonta ja siitä näyttää puuttuvan eettinen yhteys.

Toiseuden kohtaamisessa onkin Krohnilla kyse myös henkilöiden oman olemuksen vierauden käsittämisessä. Henkilöt refleктоivat ympäröivää todellisuutta ja ilmiöitä rajatilassa, kahden todellisuuden yhtymäkohdassa jääden usein itse refleктоimansa todellisuuden ulkopuolelle, muukalaisiksi omassa maailmassaan. (Ks. Lyytikäinen 2000, 11–12.) Näin on niin Umbran, Tohtori Keinolemmen kuin Luciankin tapauksessa: kaikkien kolmen teoksen keskeiset havaitsijat tarkastelevat ympäröivää todellisuuttaan sivullisina. He refleктоivat tapahtumia paitsi omasta henkilökohtaisesta myös tieteen – lähinnä lääketieteen, psykologian tai filosofian – näkökulmasta.

## 8. Tajunnan tilat – ruumis paikkana

Teknologisen kehityksen mukanaan tuomat fantasiat ruumiillisuuden kahleiden murtumisesta ja sitä kautta kuolemattomuudesta johdattelevat *Umbran*, *Pereat munduksen* ja *Unelmakuoleman* maailmoissa yhä uudelleen myös ruumiillisuuden, kuoleman ja elämän äärellisyyden kysymysten äärelle. Ruumiillisuus ja sen myötä inhimilliseen elämään olennaisena osana kuuluva kärsimys asettuvat Krohnilla usein määrittelemään inhimillisen olemassaolon erityislaatua suhteessa erityisesti koneisiin ja muihin ei-organisiin elämänmuotoihin. Ruumis on näissä teoksissa hyvin konkreettisesti ”paikka”, joka sitoo ihmisen aikaan ja tilaan, jossa hänen olemisensa tapahtuu.

Erilaisilla konkreettisilla paikoilla ja tiloilla on tärkeä osansa tämän tutkielman keskiössä olevissa romaaneissa. Keskeiset tapahtumat sijoittuvat – Tohtori Keinolemmen virtuaalitodellisuudessa sijaitsevaa sähköpostiterapiaa lukuun ottamatta – varsin spesifiin tilaan kuten sairaalaan, tai muihin hoitolaitoksiin.

Tohtori Keinolemmen sähköpostipraktiikka käsittelee negaation, kohtaamattomuuden kautta eettistä kysymystä toisen ihmisen fyysisen kohtaamisen tärkeydestä. Tähän tulkinnalliseen suuntaan viittaa muun muassa Keinolempeen liittyvä temaattinen yhteys Anton Tshehovin novelliin ”Sali n:o 6”<sup>12</sup>. Tshehovin novellin päähenkilö on lääkäri Andrei Jefimyts Ragin, joka hoitaa potilaitaan heitä fyysisesti tapaamatta. Hän on luopunut yksityispotilaista ja muutenkin minimoinut potilaiden tapaamisen mahdollisimman vähäiseksi. Samaan tapaan Keinolempi tekee diagnoosinsa vain potilaiden sähköpostiviestien pohjalta. Tshehovin tohtorin ”Håkan” on eräs sairashuoneen n:o 6 potilas: vainomaniasta kärsivä Ivan Dmitrits Gromov, joka avaa Raginin silmät inhimilliselle kärsimykselle:

---

<sup>12</sup> Novelli on suomennettu myös nimellä ”Sairashuone n:o 6”.

Tiedän vain sen, - sanoi hän nousten ja katsoen vihaisesti tohtoriin, - vain sen, että Jumala on antanut minulle lämpimän veren ja hermot, niin!  
Orgaanisen kudoksen, mikäli se on elinkelpoinen, tulee reagoida mihin tahansa ärsykkeeseen. Minä reagoin! Kipuun minä vastaan huudolla ja kyynelillä, kataluuteen – suuttumuksella, halpamaisuuteen, inholla!  
Nimenomaan juuri tämä on minun mielestäni elämää. (Tshehov 1986, 188.)

Tohtori Andrei Jefimyts Ragin joutuu lopulta itse potilaaksi saliin n:o 6, jossa hän joutuu todistamaan ja itse kokemaan kaikkea sitä sairautta ja kärsimystä, jota oli aiemmin väheksynyt. Samalla tavalla Tohtori Keinolempi löytää *Pereat munduksen* lopussa itsensä omien asiakkaidensa keskeltä, osana halveksimaansa massaa.

Hyvin konkreettisesti ruumiin merkitystä paikkana voi tarkastella, jos huomioi *Pereat munduksessa* kahteen kertaan esiintyvän, intertekstuaalisen viittaussuhteen Edgar Allan Poen novelliin ”Usherin talo”. Vaikka en tämän tutkielman puitteissa ole käsitellyt intertekstuaalisuutta tarkemmin, enkä myöskään ole puuttunut Krohnin teoksissa varsin runsaaseen subtekstien verkostoon, aion seuraavassa käsitellä lyhyesti edellä mainitun viittaussuhteen tulkinnallista elementtiä suhteessa ruumiiseen paikkana.

Tässä viittaussuhteessa, joka rinnastaa ruumiin rakennukseen, nousee esiin kysymys myös todellisuudesta ja elämästä yksilön kokemukseen elimellisesti perustuvana ilmiönä. Olemassaolo vaatii tietoista subjektia, havainnoijaa, joka on tietoinen itsestään, ympäristöstään ja luonnosta sekä suhteestaan näihin ja muihin ihmisiin. Krohn korostaa havaitsijan roolia todellisuuden rakentumisessa:

Ei mikään instrumentti tai objektiivinen korvaa havaitsijaa, sillä millään instrumentilla ei havaita, eikä havaitsija ole vain tapahtumien todistaja vaan myös niiden valitsija. Todellisuus on sitä, mikä tulee valituksi ja siitä tulee totta vasta havaitsijan kautta. (Krohn 1996, 19.)

Paitsi totaalista maailman tuhoutumista käsitellään *Pereat munduksessa* myös inhimillisen elämän katoamista esimerkiksi degeneroitumisen seurauksena (”Pian on ulsterin aika”) tai evoluution seuraavana vaiheena; ”Kirjavin lyhdyin” pohtii aistien ja lopulta koko tietoisuuden sammumista. Kun Håkan luetlee Tohtori Keinolemmelle neljä maailmanlopun



pääluokkaa, ”ihmiskunnan lopun, koko maapallon eliökunnan lopun, aurinkokunnan lopun ja universaalien apokalyptin”, todetaan loppuun niiden kaikkien olevan ihmisen kannalta yhtä totaalista (PM 37). Yksityisen ja yleisyyden problematiikkaan nojautuen voisi todeta, että yksittäisen ihmisen tietoisuuden sammuminen on tuolle nimenomaiselle havaitsijalle yhtä totaalinen, kuin mikä tahansa maailmanlopun muoto.

Yksityisen ja yleisen yhteyttä syventää intertekstuaalinen viittaus Edgar Allan Poen kauhunovelliin ”Usherin talon häviö”, jota Krohn käyttää kahdessa *Pereat munduksen* luvussa, varsin erilaisessa kontekstissa. Novelli saa merkityksen teoksen maailmassa toistaiseksi esiintymisensä kautta liittyen samalla olennaisesti myös maailmanlopun tematiikkaan.

Ensimmäisen kerran ”Usherin talon häviöön” viitataan *Pereat munduksessa* eksplisiittisesti luvussa ”Kaunosielu”: ”Håkan piti kovasti Edgar Allan Poen kertomuksesta Usherin talon häviö. Siinä kerrotaan nuoresta miehestä, jonka kuulo oli herkistynyt niin ylettömästi, että normaali elämänmeno ja siitä aiheutuvat väistämättömät äänet tuottivat hänelle suurta kärsimystä. (PM, 139).” Kertoja ei siis ainoastaan mainitse novellia nimeltä, vaan jopa valottaa sen sisältöä. Selväksi tehdään, että novellissa Håkania kiehtoo nimenomaan sen päähenkilö, johon hän pian vertaa itseään:

Hän kärsi suuresti aistien sairaalloisesta yliherkkyydestä; vain kaikkein mauttominta ruokaa hän saattoi sietää; vain tietyllä tavalla kudotusta kankaasta tehtyjä pukuja hän saattoi käyttää; kukkien tuoksu oli tukahduttavaa; heikkokin valo kidutti hänen silmiään, ja oli vain eräitä ääniä – kielisoitinten – jotka eivät häntä kauhistuttaneet. (PM, 140; Poe, 204–205.)

Aistien yliherkkyys on tehdä olemassaolon vaikeaksi myös Håkanille; hän ei kestä ihmisten ja elinympäristönsä rappiota ja kokee elämän niiden ja oman herkkyytensä ristipaineessa suorastaan sietämättömäksi. Toisaalta Håkan kokee olevansa muiden vähemmän sofistikoituneiden kanssaihmistensä yläpuolella. Hän kammoaa rumiin vaatteisiin pukeutuvia, huonosti käyttäytyviä, kovaäänisiä ihmisiä: ”Heidän epäsensitiivisyytensä sai Håkanin kuohuksiin. He eivät erottaneet Mozartia Wagnerista. He eivät

olleet kuulleetkaan Mondrianista.” Rumuus on Håkanille yhtä kuin moraalittomuus. Siinä on hänen mielestään kulttuurin perikato. (PM, 139.)

”Kaunosielussa” intertekstuaalinen kytkentä on tehty selväksi nimeämällä viitattu teksti suoraan Edgar Allan Poen kertomukseksi. Siteerattu jakso luonnehtii Krohnilla Håkanin hahmoa melko itsenäisesti; se ei itsessään vaadi tai tarvitse lisätulkintaa, mutta Kiril Taranovskin ohjetta silmälläpitäen se vihjaa mahdollisen laajemman kokonaisuuden, merkitykselliseksi osoittautuvien suhteiden verkoston olemassaoloon. (vrt. Tammi 1991, 67.) Subtekstiin tarkemmin tutustumiseen kehottaa tavallaan myös Håkan; kokemus itsensä ja Usherin samankaltaisuudesta pelottaa häntä, ”koska tarinan raffinoitu sankari ei suinkaan elänyt onnellisena loppuun saakka.” Kun aiempi teksti niin voimakkaasti rinnastaa Håkanin ja Usherin hahmot toisiinsa, on aiheellista olettaa, ettei myöskään Håkanin kohtalo tule olemaan ruusuinen. Kun Håkanin mielenterveys alkaa sitten murtua, hän kuvaa tilannettaan jälleen Poen novelliin viitaten:

Oli niin kuin hänen aistimaailmaansa olisi ilmaantunut rako, halkeama, joka osoitti pelottavan selvästi, että todellisuus oli jotain muuta kuin hän oli siihen asti luulotellut.  
Hänestä näytti myös, että koko maailma alkoi muistuttaa Usherin taloa. Siinä oli sotkuinen murtoviiva kuten Usherin talon seinässä, joka laajenemistaan laajeni. (PM, 143.)

Näin Håkanin tarinassa tulevat merkityksellisiksi sekä Usherin talo että Usherin henkilö, jotka ”Usherin talon häviössä” liittyvät erottamattomasti yhteen.

Poen novellissa Roderick Usherin henkilö rinnastetaan ”Usherin taloon”, vanhaan sukukartanoon, joka kertomuksessa asettuu kuvastamaan omistajaansa, on ”sopeutunut hänen luonteeseensa”, kuten kyläilemään saapuva vanha tuttava pohtii taloa tarkastellessaan (Poe 1990, 200). Talosta on tullut eräänlainen oma maailmansa, Usherin maailma pienoiskoossa, ja sen ympärillä näyttää vallitsevan jopa oma ilmakehänsäkin. Myös Usher itse tuntee olevansa sidoksissa taloon, josta ei ole uskaltanut poistua vuosikausiin (emt. 205). Talo – joka on paljon käytetty symboli kuvaamaan ihmisen minuutta ja ”sielua” – on rappeutunut, mutta vankka: vain katonrajasta perustuksiin kulkeva, alussa tuskin huomattava halkeama,

sotkuinen murtoviiva osoittaa kulumisen merkkejä. Kun Usher sitten lopussa kuolee ”ennustamiinsa kauhuihin”, tuhoutuu hänen – sukunsa viimeisen – mukana myös vanha sukukartano (emt. 222).

Håkanin kaunosieluisen ja harmoniaan pyrkivän maailman sisälle pyrkii siihen ilmestyneen halkeaman kautta kaikki se rumuus ja rappio, jota hän on pyrkinyt välttämään: ”Hän alkoi katsella ohikulkijoita, talojen rapistuvia seiniä, asfaltin kuoppia uusin silmin. Hän yritti nähdä niissä kauneutta ja järjestystä. Hän yritti sanoa rumalle maailmalle: ”Kyllä”.(PM,145.) Roderick Usherille hänen kuolleeksi luullussa ja siksi elävältä haudatussa kaksoissiskossaan Lady Madelinessa realisoituu kaikki se ”hirveä aivohoure; *Pelko*”, jota kukistaessaan hän on ennustanut – toteenkäyvästi – menettävänsä sekä henkensä että järkensä (Poe 1990, 205). Håkanin ”Lady Madeline”, on juuri se ihmiselämän raadollisuus, jolle hän lopulta antautuu menettäen häntäkin samalla järkensä valon. Håkanin mielessä vallitsee lopulta se sekasorto, jota hän ei aikaisemmin sietänyt ympärillään. (PM 144-146.) Intertekstuaalisen viittaussuhteen kautta Håkanin kohtalo, hänen mielensä mureneminen rinnastuu siis paitsi Roderick Usherin myös Usherin talon kohtaloon. Pieni tuskin huomattava murtoviiva muutoin vankalta vaikuttavissa perustuksissa voi aiheuttaa täydellisen henkilökohtaisen katastrofin.

Jos ”Kaunosielu” satoi ”Usherin talon häviön” yksilölliseen maailmanloppuun, rinnastuu se ”Maailmanlopun bileissä” yleisemmin koko maailman tai ainakin ihmiskunnan tuhoutumiseen. Vaikka lähdetekstiä ei tässä luvussa ilmoiteta ”Kaunosielun” tapaan suoraan, on yhteys samaiseen novelliin selvä. Oikeastaan juhlapaikka, teurastamo, on variantti Usherin suvun kartanosta. Sitä kuvataan esikuvaansa yhteneväisin joskaan ei yhtä romanttisin sanankääntein ja sillä näyttää olevan samankaltainen vaikutus paikalle saapuvaan Tohtori Keinolempen kuin Poen kertomuksessa Usherin ystävään:

En tiedä miten oli, mutta kohta nähdessäni ensimmäisen vilahduksen rakennuksesta mieleni valtasi sietämätön alakuloisuus. [--] Katselin eteeni avautuvaa näyttämöä – pelkkää taloa ja maiseman yksinkertaisia viivoja – synkkiä seiniä – tyhjien silmien näköisiä ikkunoita – [-- ] – katselin sielu niin masentuneena, etten sellaista voi verrata mihinkään muuhun maalliseen

tunteeseen selvemmin kuin oopiumihekumoitsijan jälkitilaan... (Poe 1990, 198.)

Siinä se oli, vanha teurastamo, joka sittemmin oli pyhitetty vapaille kaunotaiteille. Sen laiminlyöty, synkkä hahmo kohosi tämän syrjäkulman maamerkinä. [--] Rakennus vaikutti Keinolempen melkein käsittämättömän voimakkaasti. Sen kellanruskeat tiilet näyttivät hometäplien pilkuttamilta. Sen rautaovissa oli ruostetahroja jotka muistuttivat verta. Koko rakennuksen suhteissa oli ikään kuin jotain vääriä ja vinoa. Keinolempi tunsu suorastaan lamaantuvansa. (PM, 285.)

Tässä *Pereat munduksen* toiseksi viimeisessä luvussa Tohtori Keinolempi seuraa tyttärtään Iisaa vanhassa teurastamossa pidettäviin maailmanlopun bileisiin, joista on ilmoitettu myös hänen sähköisen praktiikkansa postituslistalla. Juhlissa hän joutuu kaasunaamareihin sonnustautuneiden potilaidensa keskelle, kohtaamaan juuri niitä ihmisiä, joista hän on sähköpostiterapiansa avulla onnistunut pysyttelemään erossa. Samalla teurastamossa voi nähdä – koko teoksen kontekstia ajatellen – maailmanloppua juhlistamassa eräänlaisen läpileikkauksen, joskin melko pessimistisen sellaisen, ihmiskunnasta, ihmisen suvusta. Kuvatessaan Keinolempen vaeltelua ja hänen miellelyhtymiään Krohn siteeraa eräässä kohdassa runoa, tai pikemminkin laulua, jota Roderick Usher improvisoiden esittää ystävälleen ”Usherin talossa”: *”läpi harmaan oven ryntää/ nyt haamuja virtanaan/ ja se hirveä lauma nauraa/ - ei hymyile milloinkaan.* (Poe 1990, 209-211.) Sitaatti on itse asiassa vain osa nuoren Usherin yhteensä kuusisäkeistöisestä laulusta nimeltä ”Kummituspalatsi”, jossa hän kuvaa ylvään linnan kammottavaa rapistumista. Krohnin sitaatti on runon viimeisestä säkeistöstä, jonka loisto on enää muisto menneiltä ajoilta:

I  
Nous kerran linna ylvään  
yli vehmaan laaksomaan,  
kohos pilviin tornein, pylväin,  
hyvät enkelit vierainaan.  
Oli Ajatus seudun valtias –  
ja siivet seraafien  
ei koskaan ennen havisseet  
yli loiston sellaisen.

IV  
Ovi linnan sähköi ja väikkyi  
vain helmin ja rubiinein,  
ja ovesta kaiut läikkyi  
niin ihanin sävelein.  
Niin kimaltain ja liitäin  
ne lauloivat kunniaa  
ylen viisaan valtiaansa

II  
Yli torninpartahitten  
liput kultaiset tuulessa ui.  
(Tämä kaikki kauan sitten,  
jo ammoin tapahtui.)  
Ja ylitse muurin harmaan  
kun lauhasti tuuli soi  
niin kukkain tuoksun suloisen  
se helmassansa toi.

V  
Mut murheet kohtas maata  
surunmustina raivoissaan.  
(Ah, surkaa – tuhost’ ei saata  
maa herätä milloinkaan!)  
Ja kauniin linnan loisto  
joka kerran on häikäissyt,  
nyt muinaisaikain takaa

III  
Näki kulkijat laaksotiellä  
läpi kirkkaitten ikkunain,  
miten luutun soidessa siellä  
kävi henget liihottain.  
ja valtaistuimellaan  
siell’ istui kuningas.  
Oli suuren valtansa mukaan  
hän uljas, loistelias.

VI  
Kautt’ ikkunain nyt tiellä  
saa nähdä kulkijat:  
epäsointujen tahtiin siellä  
pahat henget liikkuvat,  
*läpi harmaan oven ryntää  
nyt haamuja virtanaan,  
ja se hirveä lauma nauraa*

Usherin laululla on symboliarvoa paitsi hänen omaa sukuaan ajatellen – kenties Usherin talo on muinoin ollut tuollainen uljas palatsi, jossa vain menneisyyden haamut nyt vaeltavat – myös *Pereat munduksen* kokonaisuutta ajatellen. Ajatus ei suinkaan ole vanhan teurastamonkaan valtias, vaan siellä juhlivat nyt keinolemmen potilaiden muodossa kaikki perversio, paha ja inhottava, joka uhkaa tuhota inhimillisen kulttuurin. Myös taide on alistettu tämän rappion paikan alaisuuteen; teurastamo on pyhitetty vapaille kaunotaiteille. ”Kuinka moisessa paikassa voi juhliä? Kuinka tehdä taidetta, jonka Keinolempi ymmärsi kauneuden ja ilon luomiseksi?” (PM 285.)

Pirjo Lyytikäinen näkee ”Maailmanlopun bileiden” lopun symbolisessa maailmanlopussa yhteyden ”Ilmestyskirjan maailmanlopun visioihin, raamatullisiin syvyyksien aukeamiseen ja helvetin pätseihin.” Tämä yhteys tuottaa jälleen uuden merkitystason, intertekstuaalisen ylimääräytymisen, joka laajentaa tapahtumien perspektiiviä yli todellisten tapahtumien: ”Groteskit juhlat päättyvät kauhuun, mutta tässäkin kokemukseen liittyy tietoisuuden avartaminen ja kosmisten ulottuvuuksien tavoittaminen.” (Lyytikäinen 1999, 18.) Tässä tulkintatavassa siis maailmanloppu ulottuu tulkinnan symbolisella tasolla koskettamaan paitsi teurastamon sisällä juhlivaa väkeä, myös kokonaista ihmiskuntaa.

Lyytikäinen mainitsee teurastamossa olevan intertekstuaalisen viittauksen myös Kurt Vonnegutin romaaniin *Teurastamo 5*, mutta jättää ”Usherin talon häviön” huomioimatta. ”Maailmanlopun bileitten” loppukohtaus on kuitenkin mukailtu melko suoraan aiemmin viittaamani novellin lopusta. Jo aiemmin Keinolempi on huomannut teurastamon seinässä samanlaisen halkeaman, joka löytyy Usherin talon seinästä: ”murtuma alkoi katonrajasta ja jatkui sotkuisena juovana betoniseen lattiaan, varmasti perustuksiin saakka.” (PM, 294; vrt. Poe 1990, 201.) Kun Keinolempi sitten ryntää ulos, saa hän kauhistella kun maailmanlopun bileet loppuvat teemalleen sopivalla tavalla:

Kuului ääni kuin paksu kangas olisi repeytynyt. Seinä jakaantui tai pikemminkin halkesi kuin esirippu. Keinolempi kuuli uuden basson, joka kumpusi syntetisaattorin ääntä paljon syvemmältä, kaupungin perustuksista, aina kylmistä pohjavesistä saakka. Ei, vieläkin alempaa ja kauempaa: maan sisimmästä pätsistä, jossa kivi kiehui, planeetan sydäimestä, jossa rautakin sulii. (PM, 297.)

Samankaltaisen näyn kohtaa kauhuissaan Usherin talosta pakeneva kertoja, joka juuri hetkeä ennemmin on todistanut ystävänsä ja samalla koko tämän suvun sammumisen:

Valo tuli laskevasta, verenkaraivasta täysikuusta, joka paistoi kirkkaana läpi sen aikaisemmin tuskin huomattavan halkeaman, josta olen puhunut ja joka ulottui murtoviivana talon katosta sen perustukseen. Sitä tuijottaessani halkeama leveni nopeasti; sitten tuli raivokas tuulenpuuska; koko kuun kehä tuli näkyviin; päätäni huimasi, kun näin noiden valtaviin seinien sortuvan; kuului pitkä kumiseva ääni, aivan kuin tuhannet kosket olisivat pauhanneet ja alapuolellani leviävä syvä ja musta lammikko peitti yrmeästi ja hiljaa *Usherin talon* jäännökset. (Poe 1990, 222.)

Kun Usherin talon mukana maan alle vaipuu vain yksi sukuhaara, ulottuu teurastamon tuho koskettamaan koko ihmisen sukua. Tässä maailmanlopussa kootaan yhteen teoksen laajempi kokonaisuus, luodaan sulkeuma joka nivoo yhteen romaanin muutoin varsin vapaamuotoisen rakenteen. Maailmanlopusta avautuu vielä viimeisessä luvussa uusi elämä, syklinen elämän jatkuvuus siis toteutuu myös romaanin rakenteessa.

## 9. Unen ja kuoleman kuvat

Uni ja kuolema ovat reaaliajasta poikkeavia ajan tasoja, joissa henkilön sisäinen ja ulkoinen aika eivät kohtaa. Uni katkaisee peräkkäisyyksinä koetun ajan jatkumon: nukkuessaan ihminen on irrallaan ulkoisesta, kronologiaan sidotusta ajasta. Unessa tapahtumat eivät ole sidoksissa aikaan tai paikkaan. Niiden usein irrationaalinen todellisuus liittyykin kronologisuudesta irtautumiseen ja ajattoman ajan tuntemuksiin; unissa vallitsee oma todellisuutensa ja oma aikansa. Unet ovat äärimmäisen subjektiivisia, ne ovat eristyksissä ulkomaailmasta ja sen temporaalisuudesta. Unessa henkilön sisäinen aika ikään kuin pysähtyy. (Itkonen 1994, 95.)

Krohn kuvaa *Unelmakuolemassa* unen ja valveen rajatilaa nimettömäksi välitilaksi, ”missä ajan ja paikan koordinaatit taipuilevat ja risteytyvät” ja missä kenties ”muistinsa menettäneet ihmiset etsivät entistä itseään.” (UK 16.) Unen nykyisyydessä ovat korostuneesti läsnä potentiaaliset menneisyys ja tulevaisuus. Mielikuvitus ja unet sekä niihin vertautuva taide saavat Krohnin teoksissa tärkeitä todellisuuden jäsentämisen tehtäviä. Teoksissa uni näyttäytyy usein vaihtoehtoisena todellisuuden tilana, kuten *Pereat munduksen* luvuissa ”Kirjavin lyhdyin” ja ”Suljetut luomet”. *Unelmakuolemassa* unettomuudesta kärsivä anestesia lääkäri Lucia lukee öisin esi-isänsä Leopoldin unikirjaa<sup>13</sup> paetakseen yön todellisuutta kaksin verroin vieraaseen kokemustodellisuuteen.

Krohnin teoksissa uni on usein yksi ihmisen kokemustodellisuuden konkreettisista tiloista. Pisimmälle tämä ajatus on viety *Pereat munduksen* luvussa ”Suljetut luomet”, jossa ihmiset siirtyvät pikku hiljaa valveen

---

<sup>13</sup> Otteet Leopoldin unikirjasta ovat kirjailijan oman isoisan, Leopold Krohnin unikirjasta, jotka tekijä on itse suomentanut.

todellisuudesta kokonaan unen todellisuuteen. Niin sanottu antimailma<sup>14</sup> muuttuu uneksijoille todelliseksi maailmaksi. Myös ajan merkitykset näyttävät katoavan. Unen ulkopuolista todellisuutta elävälle Håkanille alati nukkuva perhe on poissaoleva; kohtaaminen voi tapahtua enää unen maailmassa. Subjektiivinen, sisäinen aika, on muuttunut unessa elävien todellisuudeksi. Reaalimaailman säännöt ovat kääntyneet pääläelleen, ja valveesta on tullut toisarvoinen tajunnan tila. Nukkujat näyttävät toteuttavan Nietzschen (1981, 24) ajatusta unesta: ”pitää valvoa voidakseen hyvin nukkua.”

Kuolema taas liittyy yleisemmin ajan ja olemisen äärellisyyteen ja tämän äärellisyyden tiedostamiseen. Eksistentiaalisessa filosofiassa, ja etenkin Martin Heideggerilla, kuolema ja kuolemaa kohti olemisen ovat olennainen osa aikaa ja olemista koskevaa ajattelua. Kuoleman läheisyyden ja välttämättömyyden ymmärtäminen tekee myös ”täälläolosta”, elämästä merkityksellistä. Toisella eksistentiaalistilla, Jean-Paul Sartrella kuolema taas liittyy täyteen käsitteeseen. Se on eräänlaista ihmiselämän täydellistymistä; vasta kuolemassa ihmisen elämä on täysi ja valmis. Kuolema ei myöskään välttämättä tarkoita loppua, vaan etenkin syklisessä aikakäsityksessä uutta alkua. (Ks. Itkonen 1994, 145.)

## 9.1. Maailman loppu – ja uusi alku

*Pereat munduksen* luvut keskittyvät maailmanlopun motiivin ympärille. Sen tapahtumat kiertyvät kohti keskipistettään lopussa kuvaillun auringonkukan kehrän spiraalikuvion tavoin. Teoksessa toistuu niin sanottu syklinen apokalypsi; useat teoksen luvuista päättyvät joko konkreettiseen tuhoon tai vähintään symboliseen kuolemaan. Joissain luvuissa (esimerkiksi

---

<sup>14</sup> Antimailma voidaan ajatella eräänlaiseksi aistimailman peilikuvaksi, jossa tapahtumat ovat jo olemassa, ja aika virtaa taaksepäin (vrt. Herr Kein). ”Aikaa pyörittävät ideain pyörät, ja lopultakin ympyrän muotoinen ikuisuus, joka ei itse liiku.” (Itkonen 1994, 158.)



”Kaunosielu”) henkilön sisäisen maailman mureneminen on tulkittavassa kyseisen hahmon henkilökohtaisen elämän murtumiseksi ja suoranaiseksi loppumiseksi. Henkilöhahmon sisäinen aika ikään kuin pysähtyy tai katkeaa ja alkaa uudelleen alusta. Alkaa uusi sykli, uusi, erilainen elämä. Kuolema pysäyttää kronologisen kellolla mitattavan ajan (ks. Itkonen 1994, 174), mutta ei kuitenkaan välttämättä näyttäydy niinkään kaiken päättymisenä kuin mahdollisena poispääsynä kronologisen ajan sitovuudesta.

Krohnilla kuolema, tai *Pereat munduksessa* maailmanloppu, ei näyttäydykään välttämättä loppuna. *Pereat munduksen* lopussa juhlistavat ”Maailmanlopun bileet”, päättyvät apokalyptiseen näkyyn, joiden jälkeen seuraa kuitenkin vielä seesteinen viimeinen luku, ”Vita nuova”, uusi elämä, jossa auringonkukan kehrä saa symboloida elämän ikuista kiertokulkua. Auringonkukka edustaa myös syklistä aikakäsitystä ja Krohnille tyypillistä tapaa kuvata elämän äärettömyyttä luonnossa ja luvuissa esiintyvän päättymättömyyden ja toistuvuuden kautta.

Ajankuvauksen syklisyys korostuu teosten luvuissa esiin tulevilla symboleilla. Umbra esimerkiksi pyörittelee usein sormissaan paperista tekemänsä yksinkertaista rengasta, jolla ”oli ainoastaan yksi pinta ja yksi reuna. Kun kuljetti sormiaan renkaan reunaa pitkin, ennen pitkää joutui samaan kohtaan, kuin mistä oli alkanut.” (U 102.) Tämä silmukka on *apeiron*, äärettömän ja äärettömyyden merkki, joka on tuttu monista mytologioista.

Toinen syklisyyteen viittaava kuva on romaanin ensimmäisessä luvussa Umbran potilaaksi saapuva nainen, joka muodostaa jättimäisen renkaan niin, että hänen jalkapohjansa ovat kiinni pääläessä. Tämä lenkki viittaa toiseen äärettömyyttä ja jatkuvuutta merkitsevään symboliin, *ouroborokseen*, häntäänsä syövään käärmeeseen, ikivanhaan symboliin joka kuvaa ikuisuutta; elämää ja kuolemaa sekä kaikkea näiden välissä. Apeiron, äärettömyyden merkki esiintyy myös *Unelmakuolemassa*, Unelmakuoleman omaksi pieneksi kaupunginosakseen muodostuneella alueella, sen pienellä piazzalla, jossa voi:

istuskella auringonpaisteessa tai korkeiden rhododendronien katveessa ihailmassa lasiveistosta, jossa kiersi veden sijasta veri. Se oli apeironin muotoinen ja sen nimi oli Elämän äärettömyys. (UK 11.)

Äärettömyyden ja elämän ikuisen kiertokulun pohtimisen voikin katsoa olevan yksi Krohnin useiden teosten kantavista teemoista. Romaaneissa kertautuvat spiraalien ja erilaisten päättymättömien kuvien sarjat, jotka usein liitetään luontoon ja luonnon sykliseen kiertokulkuun. Tähän päättymättömään ”elämänpyörään” Krohn liittää ihmisen sekä inhimillisen elämän; spiraaliin, sykliseen aikaan ja kaiken kertautumiseen viittaa ihmisen fysiologista olemassa oloa määrittävä dna-kierre. Ja päättymättömänä ihmisen elämän näkee myös vastoin tahtoaan isäksi tuleva Håkan *Pereat munduksen* luvussa ”Vapaaehtoisen sukupuuton seura”:

Hän näki suvun loppumattomuuden, sen itseään väsymättä varioivan toiston, elämän ikaikaisen jatkumon, geenien itsekkään, silmittömän, kaikesta järjestä ja moraalista piittaamattoman etenemisen. (PM 68.)

Silmukat, spiraalit ja muut äärettömiin toistuvat jatkumot ovat usein toistuvia kuvia näissä romaaneissa. Ne ovat eräänlaisia ”äärettömyyden maisemia”, kuten auringonkukka *Pereat munduksen* viimeisessä luvussa. Näihin kuviin liittyy ajatus romaaneissa jo niiden rakenteenkin tasolla sisältyvästä toistuvuudesta, ja edelleen syklisestä ajasta. Virpi Kurhela on eritellyt näitä Krohnin tuotannossa toistuvia pyörän ja spiraalin maailmaan ja maailman kuvaamiseen liittyviä metaforia. Hän liittää muun muassa Ouroboroksen, häntäänsä syövän käärmeen sykliseen, luonnolliseen ja feminiiniseen aikaan; ”ykseyteen, kokonaisuuteen, täydellisyyteen, jatkuvuuteen ja eheyteen.” (Kurhela 2001, 203.) Ouroboros-käärme on myös inhimillisen elämän katoavaisuutta kuvaava paradoksi: se ruokkii itsensä itseään syömällä, pitää itsensä hengissä lähestyen samalla omaa kuolemaansa.

Edellä mainitun kaltaista elämän paradoksaalisuutta pohtii yksi *Pereat munduksen* Håkaneista luvussa ”Ajasta tehty aine”. Luvussa esiintyy myös apeiron, silmukka, jonka muotoinen on raitiovaunureitti, jota Håkan on lapsuudessaan käyttänyt. Näillä raitiovaunumatkoilla hän on havainnut

itsellään olevan ihmeellisen kyvyn; hän on saattanut nähdä ihmisten kasvoilta sen, miltä nämä ovat näyttäneet lapsina; ”Ajalle tapahtui jotakin, siitä tuli läpinäkyvä tai ehkäpä kerrassaan sen nuoli vaihtoi hetkeksi suuntaa.” (PM 248.) Mukana on ajatus staattisesta temporaalisuudesta: ”silloin hän oli osannut murtaa ajan epäsymmetrian. Menneisyyden ja tulevaisuuden välillä ei ollut oleellista eroa.” (Emt.) Ouroborokseen, häntäänsä syövään käärmeeseen viittaa luvun viimeinen lause:

Vanhuuden salaisuus oli sama kuin lapsuuden salaisuus. Se mikä kasvatti heidät, myös vanhensi heidät. Se mikä ruokki heidät, myös tappoi heidät. (PM 253.)

## 9.2. ”Kuin kirja kääritään kokoon”

Usein ihmisen teot saavat Krohnin teoksissa jopa deterministisiä, kohtalonomaisia, pikemmin kuin historiastaan irrallisia merkityksiä. Umbra näkee ihmisen pienetkin teot, kuten sanomalehden lukemisen tai pesukoneen ohjelman valitsemisen kylläkin tavallaan mitättöminä äärettömyyden perspektiivistä, mutta toisaalta myös osana maailmankaikkeutta:

Mistä johtui, että ne kuitenkin olivat? Ne *olivat*, siitä Umbra oli vakuuttunut. Eikö se johtunut siitä, että tekojenkin seuraukset olivat äärettömiin leviäviä, ja että lyhyimmänkään ihmiselämän merkitys ei jäänyt häpeään kokonaisen maailmankaikkeuden rinnalla? (U 36.)

Juuri pienten ja arkipäiväisten asioiden näkeminen osana suurempaa kokonaisuutta on olennainen osa Krohnin teosten tematiikkaa. Näiden tapahtumien kautta toteutuu myös eräänlainen arkipäivän tapahtumien sublimoituminen, pienten näennäisesti merkityksettömien asioiden ylevöityminen ja muuttuminen laajemmassa mittakaavassa merkityksellisiksi.

*Pereat munduksessa* (ihmisen) teot ja niiden seuraukset, tapahtumien kausaalisuus, nousevat teoksen kokonaisuutta määrittäväksi tekijäksi. Erilaiset maailmanlopun visiot ja uhkakuvat ovat viime kädessä seurausta ihmisen toiminnasta. Idean romaaniinsa Krohn on saanut kanadalaisen filosofin, John Leslien teoksesta *The End of the World* (1996), jonka kirjoittaja käy varsin pessimistiseen sävyyn läpi ihmisrodun sukupuuttoon mahdollisesti johtavia syitä, joista huomattava osa liittyy ihmisestä itsestään lähtöisin olevaan toimintaan (ks. Leslie 1996, 4-13).

Krohn esittelee fiktiivisessä kehyksessä mahdollisuuksia, mihin ihmisen loppumaton uteliaisuus ja jatkuva kehityksen halu voivat pahimmillaan johtaa. Maailmanlopun kontekstissa vapaaehtoisin sukupuuton seura, synteettinen evoluutio, kryoprosessi tai ihmisen ja eläimen risteytys kimeera muuttuvat kaikki mahdollisen tuhon tai vähintäänkin inhimillisen kulttuurin rappion ja katoamisen esiasteina. Esimerkiksi synteettistä evoluutiota edustavan ”Keino-Häkanin” siirteiden instituutissa, sekä artilekti Artie B4:n voi nähdä geneerisenä viitteenä science fictioniin, jossa koneiden valta ihmiseen nähden on tulevaisuuden dystopioiden tyypillisintä kuvastoa. Digitaalisen teknologian kiihtyvän kehityksen voi myös nähdä yhtenä aikamme suurista kertomuksista.

Ajatus vaihtoehtoisista, ihmisestä riippumattomista tietoisuuksista alkavat sen myötä, oltuaan pitkään vain scifin ja fantasian utopioita, siirtyä mielikuvituksen leikistä realistiseksi todellisuuden mahdollisuudeksi. Krohn toteaa *Tribarissa*: ”Vasta kun koneet nousevat kapinaan luojaansa vastaan ja alkavat elää hänestä riippumattomana, voidaan kenties ryhtyä keskustelemaan tajuavista koneista.” (Krohn 1993, 57.) Koneiden elollistuminen ja vastaavasti ihmisen ”koneellistuminen”, riippuvaisuus koneista muodostuu tulevaisuuden uhkakuvaksi *Pereat munduksessa*; artilektit ovat siinä pitkälle kehittyneitä keinoälyjä: ”Ihminen oli itse tehnyt ne, mutta nyt ne olivat jo paljon viisaampia kuin ihmiset.” (PM, 101.) Artilektit ovat tietoisia itsestään ja kieltävät olevansa koneita. Niitä ei tarvitse ohjelmoida, ne oppivat ja kehittyvät itsenäisesti. Ihmiset ovat tämän keinoälyn esi-isiä, sen alullepanijoita, mutta eivät enää hallitsijoita.

Synteettinen evoluutio on kehittymässä kohti ”singulariteettia”,  
posthumaania aikaa, ihmisen aikakauden loppua.

Kyseenalaistaessaan ihmisen ainutlaatuisuuden Krohn purkaa myyttiä ihmisestä luomakunnan kruununa. Hänen tekonsa ja valintansa asettuvat merkityksellisiksi menneisyyden, nykyisyyden ja tulevaisuuden ja *Pereat munduksessa* lopulta maailmanlopun kontekstissa. Tässä mielessä teos lähestyy ajatusmaailmaltaan eksistentiaalisen filosofian (esim. Sartre) ajatusta siitä, että ihmisen olemassaolo on määriteltävissä vasta hänen kuolemassaan; silloin lasketaan yhteen hänen tekojensa summa. Näin ollen maailmanlopun voi nähdä tämän idean toimeenpanijana suuremmassa mittakaavassa. Siinä ”kääritään kokoon” ihmiskunnan historiankirjat, määritellään lajin olemassaolo ja aikaansaannokset alkuräjähdyksestä tähän päivään. Krohn ei kuitenkaan lopeta romaania kaiken katoamiseen ja elämän päättymiseen, maailma ei lopu maailmanlopusta huolimatta. ”Vita nuova”, uusi elämä alkaa *Pereat munduksen* viimeisessä luvussa. Siinä Håkan tarkastelee ikkunalaudallaan olevaa auringonkukkaa, jonka kehrän spiraalikierteissä näyttäytyy äärettömyyden maisema. Olemassaolon lineaarinen aikaan sidottu rakenne murtuu:

Loppua ei ollut. Missä oli hajaannus, siellä alkoi myös kokoontuminen.  
Missä loppu näytti hämmöttävän, sarasti heti alku, vastasyntyvä elämä, vita nuova. (PM, 301.)

Uusmytologisissa teksteissä kaikki, myös arkitodellisuuden yksityiskohdat ovat mytologisesti nähtyä todellisuutta. Arkipäiväisen nykytodellisuuden yksityiskohdat nähdään laajemmassa kontekstissa ”osana kokonaista elämäntilannetta: se taas on osa ”elämän myytistä”, joka taas on osa myyttiä maailmasta.” (Pesonen 1991, 50). Håkanille tällaista myyttiä edustavat auringonkukan lisäksi ”Julian kukat”, jotka eivät ole oikeita kukkia, vaan matemaattisia kuvia, ”fraktaaleja, jotka toistavat aina samaa periaatetta. Ne olivat periaatetta, mutta samalla eläimiä, ihmisiä, metaforia.” Fraktaalien kuvioissa Håkan näkeekin matemaattisena metaforana koko ”evoluution, kasvun ja äärettömyyden.” Auringonkukka ja matemaattiset kuviot asettuvat

näin symboloimaan kokonaista maailmankaikkeutta; ”pienuuden maailma oli sama kuin suuruuden.” (PM 301.)

Tietyissä mielessä *Pereat munduksen* voisi katsoa edustavan lähes determinististä maailmankuvaa, tai pidemmälle vietynä spengleriläistä kohtalo-oppia, jossa ”luonnon kulkua ohjaavat syyt, historian kulun määrää kohtalo.” (Von Wright 1961, 184.) Kohtalo, joka tässä ajattelussa vertautuu motiivin käsitteeseen, liittyy siis nimenomaan ihmisen toimintaan. Teot luovat eräänlaisen pakkotilan, joka myös väistämättä johtaa tuhoon. (emt.) *Pereat munduksessa* ihmisen toiminnan kokonaisuudessaan voisi kärjistetysti sanoa olevan nemesis-ajatuksen lävistämää; ihmisen toiminta näyttää vääjäämättä johtavan kohti tuhoa, nemesistä – jos ei koko maailman tai ihmiskunnan, niin vähintään hänen omaansa. Ihmisen toiminnasta johtuvat historian traagiset tapahtumat, kuten sodat – tai *Pereat munduksessa* muun muassa teknologian hallitsemattomasta kehitymisestä seuraava singulariteetti<sup>15</sup>, aistien vähittäinen sammuminen tai degeneraation uhka – ovat kohtaloina siinä mielessä pelottavia, että ne eivät ole luonteeltaan samalla tavoin välttämättömiä kuin luonnon vastaavat tapahtumat. Ihmisellä on aina mahdollisuus puuttua tapahtumien kulkuun, ja halutessaan keskeyttää ne. ”Juuri vapauden ja välttämättömyyden kietoutuminen toisiinsa antaa historiassa esiintyvälle kohtalolle sen traagillisen luonteen.” (Emt. 185.) Krohnin teokset näyttävät usein asettuvan vastustamaan postmodernia, hajanaista ja jatkuvuudesta irrotettua aikakäsitystä, sekä siitä seuraavaa tietynlaista relativismia.

Krohnin romaanien ja etenkin *Pereat munduksen* ja *Unelmakuoleman* tapauksissa, on niiden maailmasta mahdollista tehdä johtopäätöksiä myös siitä, miten nämä teokset näkevät nykyajan. Mikäli teosten maailmoja ajatellaan dystooppisina tulevaisuudenkuvina, sisältävät ne sellaisina myös

---

<sup>15</sup> Singulariteetti ymmärretään *Pereat munduksessa* transhumanistisena terminä, joka tarkoittaa niin sanottua äärimmäistä taitekohtaa ihmisen elämässä. Teknologinen singulariteetti tarkoittaa eräänlaisen yli-inhimillisen tekoälyn kehittymistä, joka taas kiihdyttäisi teknologisen kehityksen ja sosiaalisen muutoksen ihmisen käsityskyvylle käsittämättömän nopeaksi. Kyse olisi siis myös niin sanotun inhimillisen aikakauden lopusta; ajasta jolloin tekoäly, erilaiset kyborgit tai digitaaliseen muotoon siirretty tietoisuus korvaisivat perinteisen, inhimillisen elämänmuodon.

oletuksen siitä, mihin ja millaiseen maailmaan ja todellisuuteen nykyaika, sen ilmiöt ja kehityslinjat voivat olla johtamassa. Juuri tällaiseen ajatteluun liittyy myös teosten ideologinen maailmankuva.

## 10. Lopuksi

Aika näyttäytyy Leena Krohnin teoksissa aina kiinteässä suhteessa muihin keskeisiin temaattisiin elementteihin. Etenkin kysymykset ihmisen suhteesta oman minän merkitykselliseksi muodostumiseen, suhteesta toisiin (ihmisiin, eläimiin, koneisiin) sekä suhteesta elämään ja todellisuuteen, ovat teoksissa usein suorastaan ajan kyllästämiä. Tässä tutkielmassa olen pyrkinyt tarkastelemaan joitain niitä tapoja, joilla Krohn teoksissaan näitä suhteita ja niiden problematiikkaa kuvaa.

Hyvin nopeasti työtä tehdessäni huomasin, että Krohn ei näytä etsivän esittämiinsä hankaliin kysymyksiin tyhjentäviä vastauksia. Ehkä osittain siksi, että sellaisia ei – länsimaisen filosofian pitkäaikaisen yrittämisenkään jälkeen – ole. Aika ja sen subjektiivinen luonne on, kuten jo kirkkoisä Augustinus tiesi, jotain yhtä aikaa itsestään selvää, ja samalla mahdotonta selittää. Krohn käsittelee aikaa paitsi subjektiivisena, ihmisen sisäisenä elementtinä, myös luonnollisena ihmisestä irrallaan olemassa olevana ominaisuutena, jolloin siihen ei kohdistu samanlaista, vääjämätöntä eteenpäin virtaamisen vaatimusta kuin sillä ihmisen elämässä on. Luonnon aika näyttäytyykin teoksissa syklisenä, jatkuvasti palaavana ja toistuvana. Tällaiseen aikakäsitykseen suhteutettuna ihmisen henkilökohtainen aika sekä samalla ihmiskeskeinen maailmankuva menettävät erikoisasemansa ja asettuvat osaksi suurempaa kokonaisuutta, elämän kiertokulkua.

Pikemminkin kuin vastauksia Krohn esittelee teoksissaan erilaisia tapoja ja mahdollisuuksia tarkastella todellisuutta ja maailmaa. Usein tämä tapahtuu erilaisten vastakohtien ja negatioiden kautta. Esimerkiksi ajan kokeminen eteenpäin virtaavana jatkumona, jota pidetään ihmisen identiteetin kannalta välttämättömänä ja kaikille yhteisenä kokemuksena, katkaistaan tai murretaan usein myös tämän tutkielman keskiöön nousseissa teoksissa. Kyse ei Krohnin teoksissa kuitenkaan ole postmodernista,



itsetarkoituksellisesti pirstaleisesta, niin sanotusti historiattomasta aikakäsityksestä, jossa ajan eri dimensiot menettäisivät täysin merkityksensä, vaan pikemminkin Matti Itkosen esittelemästä staattisesta temporaalisuudesta, jossa menneisyys, nykyisyys ja tulevaisuus näyttäytyvät samanarvoisina ajallisina elementteinä.

Menneisyys, nykyhetki ja tulevaisuus ovat ne kolme aikadimensiota, joiden kautta muodostuvat paitsi käsitys historiasta myös ihmisen käsitys omasta identiteetistään. Näihin kolmeen tempukseen liittyvät myös kysymykset moraalista ja etiikasta, sillä juuri ajan kulumisen ja kausaalisuhteiden tajuamisen kautta ihmisen elämä ja teot saavat merkityksensä. Muisti ja muistaminen nousevat näissä aikaan ja historiaan – sekä ihmisen henkilökohtaiseen että laajemmin ihmiskunnan historiaan – liittyvissä kysymyksissä keskeisiksi ihmettelyn kohteiksi.

Krohn mainitaan usein nimeltä kotimaisesta postmodernismista puhuttaessa. Tämän vuoksi olen tässä tutkielmassa tarttunut joihinkin postmodernin kysymyksiin, vaikka postmodernismi suuntauksena alkaa jo olla melko puhki kaluttua tutkimusmateriaalia. Krohnin kohdalla postmodernismiin liitetty historiattomuuden ja pirstaleisuuden käsitteet toimivat kuitenkin edelleen eräänlaisena vastatekstinä teoksia tulkittaessa. Vaikka esimerkiksi *Pereat mundus* näyttäytyy ensilukemalta rakenteeltaan postmodernistiselle romaanille tyypilliseen tapaan varsin hajanaisena ja pikemminkin tekstuaalisesti kuin kronologisesti jäsentyvänä tekstimassana, se asettuu sisällöllisesti pikemminkin vastustamaan postmodernia ajattelutapaa kuin tukemaan sitä.

Mielestäni Krohnin teosten tarkastelu jonkin tietyn genren tai tyyliuunnan edustajana ei ole hedelmällisin tapa lähestyä niiden sisältöjä. Postmodernismi tai postmoderni ajattelutapa ja filosofia ovat pikemminkin osa teosten sisäistä maailmaa ja niissä käytyjä pohdintoja, kuin niitä määrittäviä seikkoja. Siksi olen käsitellyt lyhyesti niitä muutoksia, joita aikakäsityksissä ja sitä kautta maailmakuvan ja todellisuuden hahmottamisessa ja edelleen ihmiskuvauksessa on tapahtunut siirryttäessä

aiemmin kirjallisuutta niin voimakkaasti hallinneesta realistisesta kerronnasta moderniin ja postmoderniin ilmaisuun.

Viimeistään modernissa romaanissa ajasta tuli tärkeä temaattinen elementti. Aikakäsityksen muutokset näkyivät paitsi sisällöissä myös muodossa ja uudistuvassa rakenteessa. Aiemmin romaanimuotoa hallinnut kronologinen jatkuvuus, juonen ja henkilöhahmojen yhtenäisyys, murrettiin modernissa ja etenkin postmodernissa kirjallisuudessa hyvin tietoisesti, ja kuvaus keskittyi yhä useammin yksittäisten henkilöiden kokemuksiin yksittäisiin hetkiin. Krohnin teokset edustavat usein muodoltaan tämänkaltaista modernia tai jopa postmodernia pirstaleisuutta, mutta hänen teoksissaan hajanaisuus on nimenomaan tekstuaalinen elementti sisällön ollessa sisäisesti – joskin kronologiasta ja lineaarisesta aikakuvauksesta usein poikkeava – yhtenäinen ja eheä. Samoin hänen teostensa henkilöhahmot ovat pääsääntöisesti psykologisen realismin mukaisia, kokonaisia henkilöhahmoja, eivät niinkään postmodernin mukaisia desentralisoituneita, oman olemassaolonsa fiktiivisyyttä korostavia epähenkilöitä.

Jopa *Pereat munduksessa* esiintyvä Håkan on nähtävissä postmodernin relatiivisuuden ja historiattomuuden suoranaisena vastakohtana, yksilönä, jonka kautta lähestytään paitsi ihmisen omaa monitulkintaisuutta, myös ihmisyyttä yleensä. Yleisesti ottaen Krohnin henkilöhahmot ovat usein hyvin tiedostavia, ympäröivää todellisuutta ja itseään tarkkanäköisesti havainnoivia tarkkailijoita.

Krohnin teoksille on tyypillistä se, että niissä on useita, vaihtuvia näkökulmahenkilöitä. Usein teoksissa on myös yksi pysyvämpi ”päähenkilö”, jonka kautta tapahtumia pääasiallisesti havaitaan, kuten tämän tutkielman puitteissa tarkastelluissa teoksissa Umbra, Tohtori Keinolempi ja Lucia. Nämä henkilöt määrittävät teosten ”nyt-hetkeä”, josta käsin tehdään aikahyppyjä tarinan ajassa menneeseen ja tulevaan. Näiden tarinan sisällä toimivien henkilöiden lisäksi hänen teoksilleen on ominaista se, että niitä havainnoi ekstradiegeettinen, kolmannen persoonan kertoja. Tällä kertojalla on usein varsin yhteneväinen ääni itse kirjailijan kanssa, ja juuri tämä

ulkopuolisen kertojan näkökulma lähestyy mahdollista teoksissa esiintyvää tekijän omaa, ideologista ääntä.

Krohnin kohdalla tekijän oman ideologisen näkökulman erottaminen tekstistä on siinä mielessä relevanttia, että sitä kautta voi myös tarkastella teoksissa esiintyvää oman ajan havainnointia ja siihen liittyvää kriittistä näkökulmaa sekä satiiria. Kaikkein näkyvin näistä kritiikin kohteista on jo useaan otteeseen mainittu taidekeskustelu Teemu Mäen teoksen ympärillä. Viittaukset tähän keskusteluun ovat varsin eksplisiittisiä etenkin *Unelmakuolemassa*, jonka luvussa ”Kaksoisjärkytys” on hyvinkin suoria lainauksia käytyyn lehtikeskusteluun. Huomionarvoista on myös se, että *Umbra* ja *Unelmakuolema* ovat ilmestyneet samana vuonna, jolloin keskustelu aiheen ympärillä on ollut kiihkeimmillään. Vaikka viittaukset todellisiin ilmiöihin ja asioihin ovat useimmiten Krohnilla kärjistettyjä ja liioiteltuja, on niistä useimmiten helppo tunnistaa taustalla olevat, todellisuudessa vallitsevat esikuvat.

Uusi teknologia on yksi tällaisista nykytodellisuuden ilmiöistä, joka on Krohnilla toistuvasti pohdinnan alla. *Umbrassa* esiintyvä ”neuraalitietokone” *Ecce homo* on ensimmäisiä hänen romaaneissaan esiintyviä tekoälyn ilmentymiä. Tämän ajattelevan koneen kautta lähestytään, kuten Krohnilla yleensä, ihmisyyttä ja inhimillisen olemassaolon erikoislaatua. Jo tässä Umbran ja koneen kohtaamisessa esitellään myös ajatus ruumiillisuudesta ja siihen liittyvästä kärsimyksestä sinä ihmisen ominaisuutena, joka erottaa hänet ei-orgaanisista elämänmuodoista.

Teknologiset fantasiat liittyvät myös olennaisesti kysymyksiin ajasta ja paikasta. Juuri uusien teknisten innovaatioiden ansiosta koko maailman ja todellisuuden voidaan katsoa ikään kuin ”kutistuneen”. Välimatkat ovat pienentyneet ja aika käsitteenä on menettänyt merkitystään. Virtuaalitodellisuudessa fyysisellä kellolla mitattavalla ajalla ei juuri enää ole merkitystä, ja mediateorioissa puhutaankin internetissä toimivasta universaaliajasta, jota ei mitata minuuteissa ja tunteissa, vaan eräänlaisissa

sykäyksissä. Virtuaalimaailmoissa fyysiset ajan ja paikan määreet ovat tarpeettomia, kohtaaminen tapahtuu tai on tapahtumatta eräänlaisessa paikattomassa paikassa. Tällaiseen ajattomaan ja paikattomaan olemassaoloon liittyvät ajatukset ruumiista ja ruumiillisuudesta irtautumisesta. Ruumis taas on Krohnin ajattelussa olennainen osa inhimillisyyttä, jotain, joka erottaa ihmisen esimerkiksi koneesta.

Erilaiset varsin konkreettiset tilat ja paikat ovat olennainen osa teosten maailmankuvaa. Myös ihmisen oma ruumis näyttäytyy osalle teosten henkilöistä hyvinkin konkreettisenä paikkana, kuten esimerkiksi luvussa kahdeksan käsittelemälleni ”Kaunosielen” Håkanille.

Konkreettisten paikkojen lisäksi teokset tapahtuvat osin niin sanotuissa paikattomissa paikoissa, kuten mainitussa virtuaalitodellisuudessa, ja lisäksi toistuvasti unessa, tai muuten muuttuneessa tajunnan tilassa. Uni onkin yksi Krohnin teosten kestoaiheista, jonka olemusta hän toistuvasti pohtii. Etenkin *Unelmakuolemassa* uni ja unet nousevat yhdeksi kantavaksi ja toistuvaksi aiheilmaksi teoksen edetessä. Krohn on myös käyttänyt teoksessa isoisänsä Leopold Krohnin unikirjasta lainaamiaan katkelmia, joita Lucia, teoksen päähenkilö oman unettomuutensa hetkinä lukee. Unissa vallitsee oma todellisuutensa ja oma aikansa. Unien usein irrationaalinen todellisuus liittyy kronologisuudesta irtautumiseen ja ajattoman ajan tuntemuksiin (Itkonen 1994, 95). Unet ovat äärimmäisen subjektiivisia, ne ovat eristyksissä ulkomaailmasta ja sen temporaalisuudesta; unessa henkilön sisäinen aika ikään kuin pysähtyy (emt.).

Unessa tai unen kaltaisessa olotilassa (kooma, narkoosi, huumausaineiden aiheuttama tajunnan laajeneminen) kokija on eristäytynyt kronologisuudesta. Tällaisessa nykyisyydessä ovat korosteisesti läsnä, ja toisiinsa limittyneinä potentiaalisesti myös menneisyys ja tulevaisuus. Siinä myös näyttäytyy temporaalisuuden kehä rakenne. Unessa henkilön sisäinen ja ulkoinen aika eivät välttämättä kohtaa; unessa tai sen kaltaisessa tilassa on mahdollista kokea ”ikuisuuden silmänräpäys”. Vaikka ulkoinen aika olisi

lyhyt, voi sisäinen aika kuljettaa henkilöä halki vuosisatojen. Uni voi siis toimia eräänlaisena aikatasojen yhdistäjänä. (Itkonen 1994, 98.)

Paul Ricoeur on todennut Freudin tiedostamattoman käsitteestä sen olevan ajaton; se ei toisin sanoen ole yhteydessä aikaan. Aktiivinen mielikuvitus sen sijaan solmii yhteen mielikuvia lapsuuden menneisyydestä ja reaalistuvan tilanteen tulevaisuudesta (Itkonen 1994, 99). Krohnille aktiivinen mielikuvitus on yksi inhimillisen moraalin tärkeimmistä rakennusaineista. Mielikuvitus ja unet, sekä niihin jossain määrin vertautuva taide saavatkin Krohnin teoksissa tärkeitä todellisuuden jäsentämisen tehtäviä. Teoksissa uni myös usein näyttäytyy yhtenä vaihtoehtoisena todellisuuden tilana, kuten esimerkiksi *Pereat munduksen* luvuissa ”Kirjavin lyhdyin” ja ”Suljetut luomet”.

Krohn kuvaa unen ja valheen rajaa nimettömäksi välitilaksi, ”missä ajan ja paikan koordinaatit taipuilevat ja risteytyvät” ja missä kenties ”muistinsa menettäneet ihmiset etsivät entistä itseään.” (UK 16.) Uni on myös paitsi äärimmäisen subjektiivinen myös jokaiselle ihmiselle yhteinen kokemus. Kaikki ihmiset näkevät unia.

Krohnin pohdintoissa kirjallisuus ja taide näyttävät todellisuuden rakentajina ja sen näkymättömien ilmiöiden näkyväksi tekijänä. Hänen teoksissaan unen ja mielikuvituksen maailmat ovat osa todellisuutta, vähintäänkin kokijalleen tosia. Taide rinnastuu usein uneen, johonkin joka on hyvin yksityistä, mutta samalla kaikille ihmisille yhteisesti kuuluva kokemus. Kirjallisuus, kuten taide ylipäätään on siis ”olemattoman” muuttumista läsnä olevaksi ja todelliseksi, ensin kirjailijalle, sitten lukijoille.” (Lyytikäinen 1997, 196.) Krohn (1996, 43) itse vertaa kirjaa ”astiaan, joka on täytetty ihmisen tietoisuudella”. Sen todellinen luonne ja tarkoitus heräävät eloon vasta kun siihen tartutaan, se avataan, luetaan ja ymmärretään. Lukiessamme olemme vuorovaikutuksessa paitsi teoksen kirjoittajan myös oman itsemme kanssa:

Lukeminen on merkityksen siirtämistä ihmisestä artefaktin kautta toiseen ihmiseen. Se mitä kirjaan, sen merkkeihin, on kerran haudattu, nousee taas

ylös. Kirjoittaja on kerran siirtänyt merkityksiä merkeiksi, lukija kohtaa ne jälleen merkityksinä. Vielä muutakin: kirjan kautta yksityisyydestä tulee julkista, mutta tuo julkisuus muuntuu sivun kääntyessä lukijan yksityiseksi kokemukseksi. (Krohn 1996, 43.)

Juuri tuossa yksityisessä kokemuksessa toteutuu kirjallisuuden universaali luonne. Se käsittelee yleisiä totuuksia yksittäistapauksien kautta. Edellä mainittuun vuorovaikutukseen näyttäisi liittyvän myös kirjallisuuden tarjoama ”tieto” todellisuudesta.

Krohn kirjoittaa ”tosiasioista, jotka ovat niin ihmeellisiä, että niitä voisi luulla puhtaaksi fiktioksi”. Näitä tosiasioita hän lähestyy usein vierauden, toiseuden ja vastakohtien kautta. Tutut, arkipäiväiset asiat ovat teoksissa usein eräänlaisia portteja tuntemattomaan, niiden kautta asetutaan tarkastelemaan todellisuuden fiktioluonnetta.

Tämän tutkielman puitteissa tarkastelemani ajan, paikan ja todellisuuden käsitteet ovat haasteellisia, paljon tutkittuja aiheita kirjallisuudessa ja kirjallisuudentutkimuksessa. Leena Krohnin tuotannossa juuri nämä aihealueet, sekä ihminen suhteessa niihin, ovat pysyviä, yhä uudelleen toistuvia elementtejä. Siksi ne nousivat tämänkin työn keskiöön.

Tilan ja ruumiillisuuden kysymykset jäivät tässä melko vähälle huomiolle aiheen kiinnostavuudesta huolimatta. Samoin lähinnä sivuhuomautuksen tasolle jäivät aikaan, paikkaan ja ruumiillisuuteen olennaisesti liittyvät eettiset ja moraaliset kysymykset, jotka ovat olennainen osa Krohnin teosten filosofista pohdintaa, ja jotka liittyvät usein juuri niissä käytävää, kriittistäkin keskustelua oman ajan ja ajan ilmiöiden kanssa.

Ajan, paikan, subjektin ja todellisuuden käsitteet liittyvät Krohnin teoksissa usein niin saumattomasti yhteen, että niiden tarkasteleminen erillään toisistaan osoittautui paikoin hyvin hankalaksi tehtäväksi. Toivon kuitenkin onnistuneeni pureutumaan erityisesti *Pereat munduksen* rakenteeseen ja henkilökuvaukseen hieman aiempia tutkielmia monipuolisemmin, ja kenties avaamaan uusia näkökulmia tämän rakenteellisesti ja sisällöllisestikin haasteellisen romaanin luennassa.

Mahdollista jatkotutkimusta ajatellen minua jäivät kiinnostamaan tässä tutkielmassa vähälle huomiolle jääneet tilan ja ruumiillisuuden suhteet, sekä erilaiset rajatilat, ja niiden merkitys henkilöhahmojen rakentumiselle.

Aika, paikka ja henkilöhahmot nivoutuvat *Umbrassa*, *Pereat munduksessa* ja *Unelmakuolemassa* yhteen. Teosten henkilöhahmot ovat läpeensä ajallisia, oman ruumiinsa ja olemassaolonsa kautta aikaan ja tilaan sidottuja, ihmisyyttä ja inhimillistä elämää syväluotaavia hahmoja. Näiden henkilöhahmojen, ja tiheään vaihtuvien näkökulmien kautta hahmottuu teoksien maailmankuva, joka sekään ei ole yksiselitteinen, vaan avaa mahdollisuuksia monenlaisille tulkinnoille. Voidaan kuitenkin olettaa, että teoksissa käsitelty todellisuus ammentaa olemuksensa oman aikamme todellisuudesta, sen tapahtumista ja ajassa olevista ilmiöistä. Teokset tarjoavat lukijalle ja tutkijalle uusia, vaihtoehtoisiaakin tapoja tarkastella todellisuutta. Ne eivät tarjoa mitään valmiiksi pureskeltua, yksioikoista kuvaa maailmasta, vaan haastavat lukijansa katsomaan omaa aikaansa ja sen ilmiöitä uudella, totutusta poikkeavalla tavalla.

## Lähdeluettelo

### Tutkimuskohteet

KROHN, LEENA 1990 *Umbra*. Silmäys paradoksien arkistoon. Helsinki: WSOY.

KROHN, LEENA 1998 *Pereat mundus*. Romaani, eräänlainen. Helsinki: WSOY.

KROHN, LEENA 2004 *Unelmakuolema*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Teos.

### Painetut lähteet

AUGUSTINUS, AURELIUS 1947 (suom.) *Augustinuksen tunnustukset*. Latinasta suomentanut Otto Lakka. Helsinki: Werner Söderström.

BAUDRILLARD, JEAN 1987 *Ekstaasi ja rivous*. Helsinki: Gaudeamus.

BAHTIN, MIHAIL 1979 *Kirjallisuuden ja estetiikan ongelmia*. Suom. Kerttu Kyhälä-Juntunen ja Veikko Airola. Moskova: Kustannusliike Progress.

BAHTIN, MIHAIL 1981 *The Dialogic Imagination. Four Essays*. University of Texas Press.

BARTHES, ROLAND 1974 *S/Z* New York: Hill & Wang.

COHN, DORRIT 2006 *Fiktio mieli*. Suom. Paula Korhonen, Markku Lehtimäki, Kai Mikkonen ja Sanna Palomäki. Helsinki: Gaudeamus.

FOKKEMA, ALEID 1991 *Postmodern Characters. A Study in British and American Postmodern Fiction*. Amsterdam and Atlanta: Editions Rodopi.

EERIKÄINEN, HANNU 1997 *Mediakone, terminaalikeho ja subjektin ylösnousemus – Interface ja interaktiivisuuden lupaus. – Koneihminen. Kirjoituksia kulttuurista ja fiktioista koneen aikakaudella*. Toim. Mikkonen, Mäyrä, Siivonen. Jyväskylä: Atena-kustannus.

GADAMER, HANS-GEORG 2004 *Hermeneutiikka. Ymmärtäminen tieteissä ja filosofiassa*. Valikoinut ja suomentanut Ismo Nikander. Tampere: Vastapaino.



HARAWAY, DONNA 1990 A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s. – *Feminism/Postmodernism*. Linda J. Nicholson (ed.) London: Routledge.

HOSIAISLUOMA, YRJÖ 2003 *Kirjallisuuden sanakirja*. Helsinki: WSOY.

HOSIAISLUOMA, YRJÖ 1991 Nykyproosan monet maailmankuvat. – *Hevosien sulkia. 1980-luvun suomalaisen kirjallisuuden tilanteita*. Toim. Yrjö Hosiaislouma. Jyväskylä: Gummerus.

ITKONEN, MATTI 1994 Zenit – Ulkoisesta sisäiseen. Askeleet fenomenologiseen aikaan ja sen tajunnalistamismoduksiin Eeva-Liisa Mannerin lyriikassa. Tampere: City-Offset.

KANTO, KARI 2006 Leena Krohn. *Kotimaisia tieteis- ja fantasiakirjailijoita*. Toim. Vesa Sisättö ja Toni Jerrman. Helsinki: Kirjastopalvelu Oy.

KESKINEN, MIKKO 1997 Verkon silmä ja korv@: kirjoitus ja puhe kasvokkain sähköpostikommunikaatiossa. Toim. Kai Mikkonen, Ilkka Mäyrä, Kai Siivonen – *Koneihminen. Kirjoituksia kulttuurista ja fiktiosta koneen aikakaudella*. Jyväskylä: Atena-kustannus.

KOSKELA, LASSE - ROJOLA, LEA 1997 *Lukijan ABC-kirja*. Helsinki: SKS.

KROHN, LEENA 1991 *Miten kirjani ovat syntyneet 3. Virikkeet, ainekset, rakenteet*. Toim. Ritva Haavikko. Helsinki: WSOY.

KROHN, LEENA 1992 *Matemaattisia olentoja tai jaettuja unia*. Helsinki: WSOY.

KROHN, LEENA 1993 *Tribar. Huomioita inhimillisestä ja ei-inhimillisestä*. Helsinki: WSOY.

KROHN, LEENA 1996 *Kynä ja kone*. Ajattelua mahdollisesta ja mahdottomasta. Helsinki: WSOY.

KUPIAINEN, REIJO 2000 Johdanto. – Martin Heidegger: *Oleminen ja aika*. Suom. Reijo Kupiainen Tampere: Vastapaino.

KURHELA, VIRPI 2002 *Merkityksen rakentuminen. Leena Krohnin teosten filosofista tematiikkaa*. Lisensiaatintutkielma Tampereen yliopisto.

KÄKELÄ-PUUMALA, TIINA 2001 Persoona, funktio, teksti – henkilöhaamojen tutkimuksesta. – *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Toim. Outi Alanko ja Tiina Käkelä-Puumala. Helsinki: SKS.

LAMMENRANTA, MARKUS 1990 Kirjallisuus ja tieto. *Kirjallisuuden filosofiaa*. Toim. Arto Haapala, Eija Haapala, Aarne Kinnunen ja Markus Lammenranta. Helsinki: Valtion painatuskeskus.

LAUKKA, MARIA 2000 Leena Krohn. – *Kotimaisia nykykertojia 3*. Toim. Kari-Otso Nevaluoma. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy.

LEHTONEN, TUOMAS M. S., 1999 Aluksi. – *Lopun leikit. Uskon, historian ja tieteen eskatologiat*. Toim. Tuomas M.S. Lehtonen. Helsinki: Gaudeamus.

LEHTONEN, MIKKO 2001 *Post Scriptum. Kirja medioitumisen aikakaudella*. Tampere: Vastapaino.

LEIWO, LIINALEENA 2002 Illuusiottomassa kirjallisuudessa pilkottaa valo. Eli mihin katosi pahan koulukunta. *Kurittomat kuvitelmat. Johdatus 1990-luvun kotimaiseen kirjallisuuteen*. Toim. Markku Soikkeli. Turku: Turun Yliopisto. Taiteiden tutkimuksen laitos.

LESLIE, JOHN 1996 *The End of The World. The Science and Ethics of Human Extinction*. London and New York: Routledge.

LYYTIKÄINEN, PIRJO 1999 Tuhoutukoon maailma. Lopun aikojen kirjallisuutta. – *Lopun leikit. Uskon, historian ja tieteen eskatologiat*. Toim. Tuomas M. S. Lehtonen. Helsinki: Gaudeamus.

LYYTIKÄINEN PIRJO 2000 Äärettömiä olentoja. Subliimi ja groteski Leena Krohnin tuotannossa. – *Subliimi, groteski, ironia*. Toim. Outi Alanko ja Kuisma Korhonen. Helsinki: SKS.

MANNINEN, JUHA 1977 Maailmankuvat maailman ja sen muutoksen heijastajina. – *Maailmankuvan muutos tutkimuskohteena. Näkökulmia teollistumisajan Suomeen*. Toim. Matti Kuusi. Helsinki: Otava.

MIKKONEN, KAI – MÄYRÄ, ILKKA – SIIVONEN, KAI 1997 ”Kolmiääninen johdanto Koneihmiseen.” – *Koneihminen. Kirjoituksia kulttuurista ja fiktiosta koneen aikakaudella*. Toim. Kai Mikkonen, Ilkka Mäyrä, Kai Siivonen. Jyväskylä: Atena-kustannus.

MÄYRÄ, ILKKA 1998 Nykykauhun iloiset pirut – kauhukulttuurin muuttuva minähirviö. – *Kirjallisuus, tunteet ja keskipäivän demoni. Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 51 1998*. Helsinki: SKS.

NEVALA, MARIA-LIISA 1992 Modernista postmoderniin. Mitä suomalaiselle romaanille tapahtui 1980-luvulla? – *Vaihtuva muoto. Tutkielmia suomalaisen romaanin historiasta*. Toim. Risto Turunen, Liisa Saariluoma, Dietrich Assmann. Helsinki: SKS.

- NIEMI, JUHANI 2000 *Kirjallinen elämä: kirjallisuuden yhteiskuntasuhteiden kartoitusta*. Helsinki: SKS.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH 1981 *Näin puhui Zarathustra*. Suom. A.J. Hollo. Helsinki: Otava.
- PALLASMAA, JUHANI 1997 Tila – kuva – ajatus. Tilan ruumiillisuus ja aistillinen ajattelu. *Maailmankuvaa etsimässä*. Toim. Jan Rydman. Helsinki: WSOY.
- PIIKKILÄ, TUULA & RANTONEN, EILA 2005 Pääkirjoitus. – Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti AVAIN 1/2005.
- POE, EDGAR ALLAN 1990 *Korppi ja kultakuoriainen*. Suom. Yrjö Kivimies. Runot Yrjö Jylhä. Helsinki: WSOY.
- RANTALA, VEIKKO 1989 Tieteen ja taiteen totuus. – *Tiede, taide ja todellisuus. Seminaariraportti*. Tampere: Yhteiskuntatieteiden tutkimuslaitos. Tampereen yliopisto.
- RIMMON-KENAN, SHLOMITH 1991 *Kertomuksen poetiikka*. Suom. Auli Viikari. Helsinki: SKS.
- ROJOLA, LEA 1996 Me kumpikin olemme minä. Leena Krohnin vastavuoroisuuden etiikasta. – *Naissubjekti ja postmoderni*. Toim. Päivi Kosonen. Helsinki: Gaudeamus.
- RUOHONEN, VOITTO 1999 Kirjallisuus ja arvokriisi. – *Suomen kirjallisuushistoria 3. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*. Toim. Pertti Lassila. Helsinki: SKS.
- SAARILUOMA, LIISA 1992 *Postindividualistinen romaani*. Helsinki: SKS.
- SAARILUOMA, LIISA 2001 *Esimerkin voima exemplum ja esimerkillisyys antiikin retoriikasta nykypäivän naistenlehtiin*. Turku: Kirja-Aurora.
- SAARINEN, ESA 1985 *Länsimaisen filosofian historia huipulta huipulle Sokrateesta Marxiin*. Helsinki: WSOY.
- SALOKANNEL, JUHANI 1991 Uuden proosan kerrontaratkaisut. – *Hevosen sulkia*. Toim. Yrjö Hosiaisuus. Kirjastopalvelu Oy.
- SEVÄNEN, ERKKI 1991 Johdanto: taiteensosiologian suuntauksista ja tutkimustraditioista. – *Taide modernissa maailmassa. Taiteensosiologiset teoriat Georg Lukácsista Fredric Jamesoniin*. Toim. Erkki Sevänen, Liisa Saariluoma, Risto Turunen. Helsinki: Gaudeamus.
- SOIKKELI, MARKKU 2002 Johdatus 1990-luvun kotimaiseen kirjallisuuteen. – *Kurittomat kuvitelmat. Johdatus 1990-luvun kotimaiseen*

*kirjallisuuteen*. Toim. Markku Soikkeli. Turku: Turun Yliopisto. Taideiden tutkimuksen laitos.

STEVENSON, RANDALL 1992 *Modernist fiction. An introduction*. New York: Harvester Wheatsheaf.

TAMMI, PEKKA 1992 *Kertova teksti. Esseitä narratologiasta*. Helsinki: Gummerus.

TARKKA, PEKKA 2000 *Suomalaisia nykykirjailijoita*. Helsinki: Tammi.

TOLONEN, MARJATTA - NIKULA, RIITTA 1989 *Pieni taidehistoria*. Helsinki: Kirjayhtymä.

TSHEHOV, ANTON 1986 Sali n:o 6. *Suudelma ja muita novelleja*. Suom. Juhani Konkka. Helsinki: WSOY.

USPENSKI, BORIS 1991 *Komposition poetiikka: taideteoksen sommittelun periaatteet*. Suom. Marja-Leena Vainionpää-Palmgren. Helsinki: Orient Express.

VARPIO, YRJÖ 1991 Vanhan polven perintö. 1980-luvun kirjallisuus – muutosten aika. – *Hevosien sulkia*. Toim. Yrjö Hosiaislouma. Helsinki: Kirjastopalvelu Oy.

VIKARI, AULI 1990 Lyriikan runousoppia. – *Runousopin perusteet*. Toim. Mervi Kantokorpi, Pirjo Lyytikäinen, Auli Viikari. Helsingin yliopisto.

VON WRIGHT, GEORG HENRIK 1961 *Ajatus ja julistus*. Helsinki: WSOY.

WILDE, OSCAR *Dorian Grayn muotokuva*. Suom. Kai Kaila. Helsinki: WSOY.

Painamattomat lähteet:

BÖÖK, MIKAEL 2004 Sadistisen avantgarden umpikuja. *Kansan uutiset* 28.5.2004

KROHN, LEENA 1990 Helsingin Sanomien kulttuuritoimitukselle. *Helsingin Sanomat* 16.11.1990.

KROHN, LEENA 1998 Synteettinen evoluutio on alkanut. *Helsingin Sanomat* 5.7.1998.

KROHN, LEENA 2004 Selvää kissanlihaa. *Helsingin Sanomat* 23.5.2004

PESONEN, PEKKA 1991 Dialogi ja teksti.

RAUHALA, OSMO 2004 Kissa pöydällä. *Aamulehti* 22.5.2004.

SEPPÄ, ANITA 2004 Moraalinen ryhtiliike haluaa määritellä mikä on taidetta ja mikä ei. *Helsingin sanomat* 20.5.2004.

VIRTANEN, ARTO 2004 Ahdasmielisyyden pomp and circumstances. *Demari* 13.5.2004.