

TAMPEREEN YLIOPISTO

Mikko Mäntyniemi

MAAILMANLOPUN AJATON KERTOMUS

Apokalyptinen kronotooppi H. G. Wellsin *Maaailmojen sota* -teoksessa ja sen
adaptaatioissa

Kertomus- ja tekstiteorian pro gradu -tutkielma

Tampere 2015

Tampereen yliopisto

Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö

MÄNTYNIEMI, MIKKO: Maailmanlopun ajaton kertomus. Apokalyptinen kronotooppi H. G.

Wellsin *Maailmojen sota* -teoksessa ja sen adaptaatioissa.

Pro gradu -tutkielma, 116 s.

Kertomus- ja tekstiteorian maisteriopinnot

Joulukuu 2015

Apokalyptiset kertomukset ovat nykyaikana entistä suositumpia niin uskonnollisina kuin tieteisfiktiivisinäkin kertomuksina. Suurin osa maailmanloppua käsittelevistä kertomuksista kuitenkin toistaa samoja juoniratkaisuja ja kuvastoja. Tutkielmassa selvitetään apokalypsin kertomuksellisia piirteitä sekä konventioita ja tutkitaan maailmanloppua kertomuksena eikä niinkään maailmanloppua kertomuksissa. Kohdeteoksina tutkielmassa analysoidaan H. G. Wellsin *Maailmojen sota* -teosta (*The War of the Worlds* 1898) sekä Orson Wellesin, Byron Haskinin ja Steven Spielbergin adaptaatioita Wellsin alkuperäisteoksesta. Myöhemmät adaptaatiot Wellsin teoksesta toistavat alkuperäisteoksen perustarinan teknologisesti ylivoimaisista ulkoavaruuden hyökkääjistä, jotka käyvät sotaan ihmiskuntaa vastaan. Useampi kohdeteos mahdollistaa eri aikakausina tuotettujen kertomusten tutkimisen ja sen, kuinka apokalyptisyys syntyy teoksissa eri aikakausina.

Tutkielmassa käytetään erityisesti Mihail Bahtinin kehittämää kronotoopin termiä, jota hyödyntäen kehitetään uusi apokalyptinen kronotooppi, jolla erotellaan apokalypsin ominaislaatuiset ajalliset ja paikalliset suhteet kertomuksen sisällä. Osana kronotooppia kehitetään myös apokalyptinen juonirakenne sekä apokalyptisen toimijan malli, joita testaan kohdeteosten avulla. Kohdeteoksia ja apokalypsiä tarkastellaan myös niiden suhteessa historialliseen kehitykseen uskonnollisissa apokalyptisissä kertomuksissa sekä niiden suhdetta tieteisfiktioon ja utopiakirjallisuuden perintöön. Kohdeteosten kerronnan tulkinnassa käytetään keskeisiä narratologian tutkimuskirjallisuutta kuten Gérard Genetten kehittämiä teorioita sekä Wayne C. Boothin ja James Phelanin retorisen narratologian teorioita.

Tutkimuksen myötä apokalyptisistä kertomuksista nousee esille selkeää toisteisuutta kertomusten juonen tasolla, mikä osaltaan todistaa apokalypsin juonirakenteen toimivuuden. Apokalyptiset kertomukset ovat hyvin vahvasti ominaisten ajallisuuksien hallitsemia ja tämän myötä apokalyptinen kronotooppi osoittaa, että apokalyptisillä ja post-apokalyptisillä kertomuksilla on selkeästi erilaiset kerronnalliset rakenteet, vaikka ne käsittelevätkin samoja teemoja. Myös apokalyptiset kertomukset itsessään voidaan jakaa kolmeen eri kategoriaan: henkilökohtaisiin apokalypseihin, viihteellisiin kuvauksiin maailman murtumisesta sekä antroposentrisen ajan luonnetta pohtiviin teoksiin. Tämän lisäksi apokalyptiset kertomukset voidaan jakaa eri alalajeihin niiden päähenkilön toiminnallisten mahdollisuuksien sekä aseman mukaan. Osa kertomuksista voi hyödyntää aktiivisempia henkilöitä ja tämä on nähtävissä esimerkiksi katastrofielokuvissa. Toisaalta kohdeteokset tuovat esille tapahtumille alisteiset ja passiiviset henkilöitä, joilla ei ole mahdollisuutta vaikuttaa maailmanlopun etenemiseen.

Asiasanat: H. G. Wells, *Maailmojen sota*, apokalypsi, kronotooppi, post-apokalyptinen, utopia, tieteisfiktio

Sisällysluettelo

1.	Johdanto.....	1
1.1	Miten niin <i>maailmanloppu</i> ?.....	1
1.2	<i>Maailmojen sota</i> ja uusi maailma.....	5
1.3	Apokalypsin lähestyminen	8
2.	”Sillä aika on lähellä” – Apokalyptinen tematiikka.....	14
2.1	Apokalypsin vetovoima.....	14
2.2	Apokalypsi eri aikakausina.....	21
2.3	Maailmanlopun maailmat	25
2.4	<i>Maailmojen sodan</i> adaptaatiot.....	31
3.	”Ja minä näin, ja katso: hallava hevonen” – Kertovat tasot.....	38
3.1	Wellsin ja Wellesin kertoja sekä näkökulma.....	40
3.2	Sisäistekijä ja teoksen yleisöt	47
3.3	Henkilöhahmot ja toiminnan vapaus	52
3.4	Kronotoopin henkilöhahmojen toimintamahdollisuudet	60
4.	”Seitsemäs enkeli tyhjensi maljansa ilmaan” – Kronotoopin ajalliset suhteet	66
4.1	Apokalyptinen aika.....	67
4.2	Apokalyptinen tuho	73
4.3	Apokalyptinen singulariteetti	78
5.	”Minä olen Alfa ja Omega” – Lopun kerronnallisuus	86
5.1	Pelastuksen kerronnalliset keinot	86
5.2	Apokalyptinen pelastus ja toimiva subjekti.....	92
5.3	Onko sieluni jo pelastettu?	96
6.	(Maailman) Lopuksi	102
	Lähteet.....	104

1. JOHDANTO

Maailmanloppu on jo tapahtunut. Historia, aika ja todellisuus sellaisena kuin ne ymmärrämme, ovat loppuneet. Väitettä on vaikea uskoa suoralta kädeltä, koska maailma on edelleen olemassa. Asteroidi ei ole iskeytynyt Maahan ja mikäli emme usko kaikkein pessimistisimpiä yhteiskuntakriitikoita, eivät zombiet ole vielä täyttäneet kaupunkien katuja. Kaikista uutisoinnin yliampuvista otsikoista huolimatta voimme olla luottavaisia sen suhteen, että maailmaa ei ole ravistellut viime vuosikymmeninä katastrofi, jota voitaisiin pitää todellisena maailmanloppuna. Silti ennustukset ja kertomukset maailmanlopusta tuntuvat nousevan esiin kellon tarkkuudella. Loputtomat määrät epäonnistuneita maailmanlopunennustuksia eivät ole vähentäneet kiinnostusta maailmanloppuun uskonnollisena ilmiönä tai viihteellisenä kertomusmuotona. Tarinat viimeisistä ajoista kiehtovat ihmisiä edelleen vuodesta toiseen.

Tutkielmani tarkoitus on pureutua maailmanlopun, tai apokalypsin, kysymyksiin sen kertomuksellisuuden kautta. Mitä tarkoitamme apokalypsilä kertomuksena ja mistä maailmanlopun kertomuksissa on lopulta kyse? Mitä voimme oppia tarkastelemalla apokalypsia kertomuksena ja voimmeko hahmottaa sen erityispiirteet sekä kerronnalliset konventiot? Kohdeteoksinani tutkielmassa toimivat Herbert George Wellsin tieteisfiktio klassikko *Maailmojen sota* (*The War of the Worlds* 1898) sekä Orson Wellesin, Byron Haskinin ja Steven Spielbergin myöhemmät adaptaatiot Wellsin tarinasta. Näiden teosten lisäksi tutkielmani kattaa laajan valikoiman muita keskeisiä apokalyptisiä teoksia, joiden kautta pyrin tuomaan esiin maailmanlopun perinteen muutoksia eri aikakausina.

1.1 Miten niin *maailmanloppu*?

Apokalypsi on lähtökohtaisesti paradokseilla täytetty käsite ja ideologia. Maailmanloppu viittaa sanana maailman tuhoutumiseen, mutta kristillisen maailmanloppukäsityksen taustalla on itse asiassa ajan päätyminen Taivaan ikuisuuteen. Aika fyysisenä ilmiönä ja yksilön kokemuksena on yksi suurista mysteereistä nykypäivänä. Monet filosofiset ja luonnontieteelliset tutkimukset ovat pyrkineet selittämään ajan olemusta, mutta sen todellinen luonne tuntuu välttelevän tyhjentävää selitystä. Aika muuttuu entistä monimutkaisemmaksi ilmiöksi, kun sitä tutkitaan yksilön kokemana ilmiönä suhteessa yhteiskunnan historiaan. Nykypäivänä monet tutkijat eivät näekään aikaa enää vain yhtenä mitattavana ilmiönä. Esimerkiksi Paul Smethurst (2000, 175–176) määrittelee yhdeksän eri ajallista

muotoa, joita voi esiintyä postmodernissa kirjallisuudessa.¹ Samoin luonnontiede on hylännyt vanhan newtonilaisen käsityksen yhdestä universaalista ajasta Albert Einsteinin suhteellisuusteorian osoitettua, että myös aika on suhteellista. Yksi ainoa Aika on vaihtunut ajoiksi, jotka määräytyvät kokevan toimijan kautta.

Riippumatta siitä, kuinka moneen eri muotoon tai osaan aika pilkotaan, yksi piirre kaikissa ajallisuuden havainnoissa tuntuu olevan sama: aika kulkee eteenpäin. Ihmisen ymmärryksen ja kokemuksen mukaan aika voi hidastua ja se voi nopeutua, jopa pysähtyä hetkeksi, mutta se ei voi kääntyä taaksepäin. Augustinus (1981, 348–354) määritteli kolme aikaa: tulevaisuuden, nykyhetken ja menneisyyden. Aika virtaa tulevaisuudesta nykyisyyden kautta menneisyyteen ja ihminen voi olla tietoinen ainoastaan nykyhetkestä. Tulevaisuus ei ole vielä tapahtunut ja menneisyys on jo muisto.

Useimmiten ajalla ja historialla oletetaan olevan myös tietty päämäärä, mihin se on menossa. Ajatusmalli historian selkeästä suunnasta ilmenee esimerkiksi Francis Fukuyaman profetiaalisesti nimetyssä artikkelissa ”End of History?” (1989) ja teoksessa *The End of History and the Last Man* (1992), joiden mukaan historia on saavuttanut päätepisteensä (Quinby 1994, xi; Barkun 2003, 17; Firchow 2007, 88). Fukuyaman mukaan historia on ihmisen kehityskaari, joka lopulta poistaa yhteisön sisäiset ristiriidat ja saavuttaa ideologisen päätepisteensä liberaalin demokratian muodossa. Aika ja historia päättyvät jonkinlaiseen täydellisyyden tilaan, joka yleensä pyhittää sen saavuttamiseksi kärsityt tuskat.

Historian selkeä suunta hallitsee vahvasti myös maailmanlopun ympärille rakentuvaa ideologiaa ja mielikuvia. Apokalyptinen ajattelumalli on hallinnut erityisesti länsimaista ja kristillistä ajatusmaailmaa² viimeisten tuhansien vuosien ajan (O’Leary 1998, 7), ja *Raamattu* itsessään tarjoaa rakenteellisen mallin historialle luomiskertomuksen alusta *Ilmestyskirjan* loppuun (Kermode 2000, 6). Kristillinen näkemys ajasta rakentuu vahvasti ajatukseen alusta: ”Alussa Jumala loi taivaan ja

¹ Smethurstin erottelemat ajat ovat: ekologinen (*ecological*), geologinen (*geological*), biologinen (*biological*), historiallinen (*historical*), termodynaaminen (*thermodynamic*), kosmologinen (*cosmological*), sosiaalinen (*social*), psykologinen (*psychological*), sekä kellon aika (*clock*).

² Maailmanloppu sisältyy käsitteenä tai ideologiana useimpiin maailman uskontoihin muodossa tai toisessa. Aikaisimpia maailmanlopun kertomuksia ovat *Gilgamešin* ja *Raamatun* vedenpaisumuskertomukset. Juutalaisuudessa ja islaminuskossa molemmissa on omat näkemyksensä maailmanlopusta samoin kuin uskonnoissa, jotka mieltävät ajan enemmän sykliseksi kuin eteenpäin eteneväksi nuoleksi. Myös esimerkiksi pohjoisissa viikinkiuskonnoissa on maailmanlopun ajatus, Ragnarök, jossa ”kohtalo katsottiin ennalta määrättyksi ja väistämättömäksi” (Auerbach 2005, 126; Lisboa 2011; 51). Tarkoitukseni ei kuitenkaan ole vertailla eri uskontojen ja myyttien välisiä maailmanlopun kertomuksia, vaan hahmottaa maailmanlopun toistumista länsimaisessa perinteessä. Tästä syystä olen päätenyt rajaamaan tutkimuksen koskemaan vain *Johanneksen Ilmestystä*.

maan” (*Moos.* 1:1) ja ajatukseen, jonka mukaan jos jollain on alku, sillä on myös loppu. Jos ajatusta ajan lopusta viedään vielä pidemmälle, päädytään johtopäätökseen, että tuon lopun ajankohta voidaan tietää ja ennustaa, mikä on kristillisen eskatologian kulmakiviä (O’Leary 1998, 31; Gutierrez 2005, 47). Kyky laskea ja ennustaa tuleva Viimeinen hetki muutti apokalyptistä ideologiaa erityisesti modernina aikana (Collins 1997, 6). Siirtyminen ajan sisältä ajan ulkopuolelle on selkeästi merkittävä muutos apokalyptisyydessä ja juuri tämä kyky nähdä ennalta tulevaisuus on merkittävä osa nykyisen apokalyptisyyden ymmärtämistä.

Eskatologia (kreik. *ta eschata*) on lopun ajan tutkimusta, joka voi keskittyä ajallisten ja paikallisten äärimmäisyyksien lisäksi tutkimaan myös muita äärirajoja. Teologiassa eskatologia keskittyy yleensä tutkimaan kristillistä maailmanloppua ja sen kirjoituksia. Eskatologiaa voidaan pitää kattoterminä kaikelle maailmanlopun tutkimukselle ja apokalypsi kuuluu sen alle. Sana apokalypsi itsessään tulee kreikankielisestä sanasta *apokálypsis*, tarkoittaen ”paljastamista, verhon nostamista”. Nykypäivänä sana apokalypsi on kääntynyt enemmän synonyymiksi itse maailmanlopulle, jossa tuntemamme maailma tuhoutuu jonkin sisäisen tai ulkoisen uhan myötä (Collins 1997, 1–2). Raamatuntutkija Tina Pippin (1999, ix) esittääkin apokalypsin maallistumisen myötä kääntyneen tarkoittamaan myös mitä tahansa täydellistä tuhoa tai paljastusta mistä tahansa niin suuresta katastrofista, että se tuntuu asettavan tämän maailman uhatuksi. Siirtäkseni huomiota pois pelkästä tuhon tutkimisesta, olen päättänyt määritteleämään apokalypsin tutkielmassani *julistukseksi totuudesta, joka uhkaa mullistaa väkivaltaisestikin hallitsevan maailman ja/tai sivilisaation sekä paljastaa jotain ihmisen asemasta ja suhteesta luontoon sekä aikaan*. Olen myös päättänyt käyttämään sanoja apokalypsi ja maailmanloppu käytännössä synonyymeinä toisilleen tässä tutkielmassa. Ne sisältävät eri vivahteita ja assosiaatioita, mutta ovat mielestäni tarpeeksi lähellä toisiaan merkityksellisesti, että niitä voidaan käyttää toistensa sijaan.

Apokalypsiä on mahdollista lähestyä useasta eri näkökulmasta, mutta N. T. Wrightin (2002, 107) mukaan yleisemmin ilmiötä lähestytään joko teologian, kirjallisuudentutkimuksen tai ideologian kautta. Teologinen lähestyminen keskittyy tutkimaan apokalypsiä liitoksissa pyhiin kirjoituksiin ja uskonnon opetuksiin. Kirjallisuustieteen lähestymistapa on puolestaan kiinnostunut enemmän kirjallisista teoksista, jotka kuvaavat ja käsittelevät maailmanloppua. Kolmatta tapaa voidaan kutsua apokalyptiseksi maailmankatsomukseksi, missä ihmiset uskovat maailmanlopun olevan tulossa aktuaalisena tapahtumana tulevaisuudessa ja elävät tämän ajatuksen mukaan jokapäiväistä elämäänsä. Useimmiten nämä kolme lähestymistapaa kuitenkin hyödyntävät paljon toistensa tutkimuksia ja näkökantoja. Esimerkiksi kirjallisuustieteen apokalypsin tutkimus voi hyödyntää

teologista tutkimusta ja teologinen tutkimus voi käyttää pinnalla olevia kirjallisuustieteen ilmiöitä osana omaa tutkimustaan. Jaottelu auttaa joka tapauksessa määrittelemään sekä selkeyttämään apokalyptistä tutkimusta ja sen pyrkimyksiä.

Tarkastelu nykypäivän maailmanlopun kuvauksista ja skenaarioista paljastaa laajan valikoiman eri näkemyksiä siitä, kuinka meidän maailmamme lopulta tuhoutuu. Yleisimmät visiot tuntuvat sisältävän joko maailmanlaajuisen pandemian, zombie-apokalypsin, asteroidin törmäyksen, maailman tuhoavan sodan tai ihmiskuntaa vastaan kääntyvän teknologian kehityksen. Samalla kun maailmanlopun kuvaukset viihteessä ovat yleistyneet, on maailmanloppu, tai apokalypsi, kokenut jonkin asteisen inflaation viimeisten vuosikymmenten aikana. Erityisesti englanninkielisessä mediassa³ käytetään sanoja kuten *apocalyptic* tai *apocalypticism* kuvaamaan kaikkea päivittäisistä tapahtumista sotiin ja maailman talousjärjestelmän tulevaisuuteen. Maailmanlopun kuvaukset mielletään helposti länsimaiseksi kiinnostukseksi tuhoa ja väkivaltaa kohtaan. William Tsutsui (2010, 104–105) osoittaa kuitenkin japanilaisen populaariviihteen olevan jopa Hollywoodia innostuneempi apokalyptisestä tuhosta. Laskettaessa eri kaupunkeja kohtaavia katastrofikuvauksia nousee Tokio maailmanlopun pääkaupungiksi. Vaikka en tutkielman rajoitteiden johdosta tutki japanilaisia katastrofikuvauksia, on aiheellista huomauttaa, että myös nämä kuvaukset seuraavat pitkälti lännessä totuttuja konventioita (emt. 105–106).

Työssäni tutkin apokalyptistä juonirakennetta (*apocalyptic plot*), joka yleensä esitetään hyvin yksinkertaistetussa muodossa kirjallisuudentutkimuksessa. Esimerkiksi David Bethea (1989, 40) esittää historian lopun järjestyvän kriisi–tuomio–vapautuminen -jatkumoon ja Elana Gomel (2010, 121) purkaa apokalyptisen juonen kahteen vaiheeseen: tuho ja uudistuminen. Bethea tai Gomel eivät väitä apokalyptisten kertomusten toistavan ainoastaan tätä muotoa, mutta eivät tarjoa tarkempaa tulkintaa tai analyysiä apokalyptisestä juonesta. Mikäli juonirakenne puretaan näin karkeisiin osiin, sen hyödyllisyys tulkinnassa katoaa. Liian yleistettynä apokalyptinen juoni on yksi yhteen Aristoteleen perusjuonirakenteen kanssa, jossa on oltava alku, keskikohta ja loppu (Aristoteles 1967, 7). Apokalyptisen juonen liiallinen yksinkertaistaminen kadottaa jotain hyvin oleellista apokalypsisistä kertomuksena ja päättyy vain luettelemaan tapahtumakokonaisuuksien sarjan. Tästä syystä pyrin

³ Tämä ilmiö on havaittavissa erityisesti amerikkalaisessa mediassa ja konservatiivisten protestanttien poliittisessa retorikassa, jossa Yhdysvallat on ristiretkellä pahaa vastaan. Näkemys Yhdysvalloista Uutena Jerusalemina, Jumalan kaupunkina, hallitsee useiden poliittisesti suuntautuneiden kristillisten järjestöjen ja organisaatioiden toimintaa. (Fenn 2005, 1–4.)

tarkastelemaan ja kehittelemään apokalyptistä juonirakennetta selkeästi itsenäisemmäksi kuin minä olemme oppineet sitä pitämään, koska näkemykseni mukaan apokalyptinen juoni on yksi keskeisimmistä ominaisuuksista, joka erottaa sen esimerkiksi post-apokalyptisestä kertomuksesta. Esittämäni apokalyptinen juonirakenne koostuu kolmesta eri osasta: *mimeettinen maailma*, *apokalyptinen aika* ja *pelastus*. Näitä osioita erottavat kaksi tapahtumaa: *apokalyptinen profetia* ja *apokalyptinen singulariteetti*. Mimeettisen maailman ja apokalyptisen ajan erottavat toisistaan profetia, ilmoitus tai julistus tulevasta tuhosta. Apokalyptinen aika puolestaan päättyy apokalyptiseen singulariteettiin, jota seuraa apokalyptinen pelastus. Juonella en tarkoita pelkästään tapahtumien tiivistettyä ketjua (vrt. Steinby 2013c, 119) vaan tapahtumien sekä ajallisten ja paikallisten suhteiden ominaislaatuisia piirteitä, jotka määrittelevät osaltaan kertomuksen konventioita.

Apokalyptistä kertomusta voidaan lähestyä myös yksilön kokemuksellisuuden kautta, jolloin se linkittyy paljon vahvemmin ihmisen kuolemanpelkoon ja identiteetin murtumiseen (ks. Walliss 2009, 75; Lisboa 2011, xviii, 12). Tarkasteltaessa apokalypsiä yksilön kokemuksen ja kokemuksellisuuden kautta painottuu kertomuksessa selkeästi enemmän apokalypsin käsitteen alkuperäinen merkitys paljastamisesta, verhon siirtämisestä tai uuden totuuden löytämisestä. Samalla se siirtää kertomuksen enemmän eskatologian puolelle, joka on lopun ja äärimmäisyyksien tutkintaa. Pisimmilleen vietyinä ajatus voi johtaa toimivan subjektin identiteettinsä äärirajalle, pakottaen tämän näkemään totuuden itsestään, joka voi murtaa inhimillisen ymmärryksen yksilöstä ja identiteetistä. Henkilön maailman muuttuminen ja yksilön kuvainnollinen uudelleensyntymä tällaisen tapahtumasarjan jälkeen on yksilön näkökulmasta katsottuna todella apokalyptinen hetki.

1.2 Maailmojen sota ja uusi maailma

Tutkielmaani olen valinnut kohdeteoksiksi Herbert George Wellsin teoksen *Maailmojen sota* sekä sen kolme samannimistä adaptaatiota: Orson Wellesin radiokuunnelman vuodelta 1938, Byron Haskinin elokuvan vuodelta 1953 sekä Steven Spielbergin elokuvan vuodelta 2005.⁴ Teoksissa maailmanlopun uhka tulee avaruusolentojen hyökkäyksen muodossa, mikä yhdistää maailmanlopun pelon ja toivon sodan tuhoavaan voimaan ja mielettömyyteen. Sotaa pidetään nykyään yhtenä yleisimmistä tavoista kuvata maailmanloppua elokuvissa. Kehittynyt aseteknologia ja tuhovoima ovat siirtäneet sodan totaaliseksi tuhoksi, jossa ei ole enää sivustakatsojia. Siviiliväestöön kohdistuva

⁴ Kaikki kolme adaptaatiota käyttävät samaa nimeä, vaikka Spielbergin elokuvasta onkin ensimmäinen the-sana jätetty pois. Selvyyden vuoksi käytän tästä lähtien lyhenteitä Wells = WW, Welles = WWW, Haskin = WHH, Spielberg = WWS.

tuho ja kaaos, joka on leimannut kaikkia sotia viimeisen sadan vuoden aikana, esiintyy jo Wellsin teoksessa (Roberts 2012, xiii). Yhteiskuntajärjestyksen ja -rauhan järkkäminen korostavat sodan mielettömyyttä kaikkien osapuolten kohdalla: sotilaat eivät ole enää ainoita sodan uhreja, eikä voittajia enää ole – jos heitä koskaan on ollutkaan.

Sodan tematiikkaa ja kuvastoa on hyödynnetty usein myös maailmanlopun kuvauksissa juuri sen katastrofaalisen muutoksen takia, mitä sota saa maailmassa aikaan. Yhtenä esimerkkinä tästä on Francis Ford Coppolan vuoden 1979 elokuva *Apocalypse Now* (Quinby 1994, xii). Coppolan elokuva on Joseph Conradin teoksen *Heart of Darkness* (1902) adaptaatio, joka kuvaa amerikkalaisen sotilaan tehtävää tappaa hulluksi ajautunut eversti Kurtz vietnamien sodan aikaan. Elokuva hyödyntää useita apokalyptisyyden keinoja kerronnassaan (Lothe 2000, 184) ja Coppola itsekin kuvailee elokuvan tekoa henkilökohtaiseksi apokalypsiksi dokumentissa *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse* (1991).⁵ Painajaismainen kuvaus Vietnamin sodasta on jättänyt jälkensä elokuvien historiaan, mutta sekin lainaa käyttämäänsä kuvastoa pitkästä perinteestä mielipuolisuuden ja turmion kuvauksia.

Valitut kohdeteokset mahdollistavat saman kertomuksen rakentumisen vertailun eri aikakausina ja sen tutkimisen, kuinka niiden valmistumisajankohta vaikuttaa teosten rakenteeseen. Wellsin alkuperäinen teos on jaettu sisäisesti kahteen kirjaan, joista ensimmäinen kuvaa Mars-planeetalta saapuvien avaruusolentojen hyökkäystä Englantiin ja sitä, kuinka nopeasti marsilaiset tuhoavat ihmisten puolustuksen. Toinen kirja keskittyy teoksen nimettömän päähenkilön selviytymiseen hyökkäyksen aikana ja siihen, kuinka hän piiloutuu hylättyyn taloon apupapin kanssa. Päähenkilö ja kerronnan kuvakulma eroavat selkeästi toisistaan eri kohdeteoksissa. Wellsillä kaikki tapahtumat kuvaa ensimmäisen persoonan kertojahahmo, joka pyrkii mahdollisimman tarkkaan ja tieteelliseen kuvaukseen tapahtumista. Ensimmäisen kirjan kerronta on nopeaa ja yleistä kuvausta, joka muistuttaa lähes elokuvamaista kerrontaa, kääntyen toisessa kirjassa henkilökohtaisemmaksi kokemukseksi (K. Williams 2007, 140).

Orson Wellesin seuraa adaptaatiossaan pitkälti Wellsin teoksen mallia. Radiokuunnelmassa on selkeästi kaksi erillistä osiota: alun hyökkäyksen kuvaus ja myöhempi keskittyminen yhden päähenkilön kokemuksiin. Teosten välillä on kuitenkin myös selkeitä eroavaisuuksia rakenteen osalta. *WWW*-teoksen alkuosiossa ei ole yhtä selkeää päähenkilöä, jonka kautta tapahtumat

⁵ Coppolan vaimo Eleanor Coppola kuvasi *Apocalypse Now* -elokuvan valmistumista ja ongelmia dokumentissa, joka käsittelee elokuvan ongelmallista tuotantoprosessia ja vastoinkäymisiä, jotka olivat pysäyttäneet elokuvan teon.

välittyisivät lukijalle, vaan kerronta vaihtelee nopeasti henkilöltä toiselle radio-ohjelman muodostaessa kertomuksen yleisen rakenteen. Myöhemmin teoksessa kerronta keskittyy kuvaamaan professori Richard Piersonin kokemuksia hyökkäyksen jälkeisessä maailmassa. Tässä tutkielmassa olen päättänyt käyttämään radiokuunnelman käsikirjoitusta kohdeteoksena, koska mielestäni tästä tekstistä pystytään nostamaan esiin ne kerronnalliset ratkaisut, jotka ovat aiheellisia tutkielmani kannalta. Wellesin radiokuunnelma on ehkä tunnetuin adaptaatio Wellsin teoksesta, koska sen lähetyksen kerrotaan ajaneen Amerikan kaaoksen partaalle (K. Williams 2007, 71). Myöhemmät tutkimukset ovat kuitenkin osoittaneet paniikin olleen huomattavasti esitettyä rajatumpaa (ks. Pooley & Socolow 2013).

Haskinin elokuvan pääosassa toimii tiedemies Clayton Forrester (Gene Barry), mutta uuden teknologisen aikakauden kynnyksellä hän on muuttunut ydin- ja atomienergian asiantuntijaksi. Elokuvan tekijät toteavat Wellesin siirtäneen ja päivittäneen Wellsin teoksen pois viktoriaanisesta Englannista moderniin maailmaan ja Yhdysvaltojen itärannikolle, New Jerseyyn kaupunkiin, mahdollistaen näin elokuvan päivittämisen myös valkokankaalle myöhemmin.⁶ Toisin kuin Wellesin teos, Haskinin elokuva sijoittuu Yhdysvaltojen länsirannikolle, Los Angelesin läheisyyteen. Muita huomattavia muutoksia Haskinin elokuvassa ovat naispäähenkilön, Sylvia van Buurenin (Ann Robinson), sisällyttäminen kertomukseen sekä Wellsin kuvaamien kolmijalkojen muuntaminen enemmän lentäviä lautasia muistuttaviksi sotakoneiksi.⁷ Romanssijuoni sekä speaktaakkelimaiset taistelukohtaukset avaruusolentojen ja ihmisten välillä ovat yksi 1950- ja 1960-luvun tieteiselokuvien vakiintuneista konventioista (Sontag 1965, 42–44). Säilyttäen WW-teoksen perusjuonen, WWH etualaistaa uuden ajan erikoisefektit sekä elokuvan näyttävyyden ja poistaa Wellsin ironian ja utooppisen maailman pohdinnat.

Spielbergin elokuvassa päähenkilö on kokenut selkeästi suurimman muutoksen ja Tom Cruisen esittämä Ray Ferrier ei ole enää tiedemies, vaan avioeron läpikäynyt työväenluokan edustaja. Juuri ennen kuin avaruusolennot – jotka eivät enää yksiselitteisesti ole Marsista – hyökkäävät maahan, Ray saa hoitaakseen poikansa Robbien (Justin Chatwin) ja tyttärensä Rachelin (Dakota Fanning). Elokuva seuraa kolmikön selviytymistä hyökkäyksen alla ja ottaa selkeästi synkemmän otteen kerronnassaan

⁶ WWH-teoksen tekijät tuovat Wellesin radiokuunnelman merkityksen esiin elokuvan tuotannosta kertovassa dokumentissa *The Sky is Falling: Making The War of the Worlds* (2005).

⁷ Elokuvan valmistusta koskevassa dokumentissa *The Sky is Falling: Making The War of the Worlds* elokuvantekijät kuitenkin paljastavat tämän johtuneen lähinnä taloudellisista syistä, koska realististen kolmijalkaisten alusten rakentaminen olisi ollut liian suuri taloudellinen kuluerä.

Haskinin elokuvaan verrattuna. Haskinin elokuvassa taistelukohtaukset ja kamppailu hyökkääjiä vastaan ovat keskeinen teema, mutta Spielbergin elokuva keskittyy kuvaamaan enemmän yhteiskunnan hajoamista hyökkäyksen edetessä. Kolmikko ei joudu enää varomaan pelkästään avaruusolentoja, vaan myös muita ihmisiä.

Jokainen adaptaatio on omanlaisensa tulkinta. Adaptaatiot eivät ole pelkästään sidoksissa omaan julkaisuaikaansa, vaan myös tekijöidensä visioihin ja arvomaailmoihin (Hutcheon 2006, 148–149). Perusjuoni hyökkäävistä avaruusolennoista, jotka tuhoutuvat viime hetkellä bakteerien johdosta, on säilynyt jokaisessa adaptaatiossa, mutta kaikki muu on jossain mielessä vaihtanut rooliaan teoksissa. Kolmen myöhemmän kohdeteoksen tapahtumat on siirretty niin historiallisella kuin kulttuurisellakin akselilla; kaikki kolme teosta on tuotettu Yhdysvalloissa ja adaptaatioiden välissä on enimmillään eroa viisikymmentäkaksi vuotta. Tämän lisäksi teokset on adaptoitu kahdelle eri mediumille: radiokuunnelmaksi ja elokuviksi. Kohdeteosten siirto ja uudelleentulkinta eri mediumissa olisi jo itsessään tarpeeksi laaja aihe erillisen tutkielman aiheeksi, joten tutkielmassani pyrin lähestymään adaptaation kysymystä paljon kapeammassa lähestymiskulmassa. Hyödynnän erityisesti Linda Hutcheonin viitoittamaa ajatusta adaptaatiosta prosessina, joka sisältää ajatuksen alkuperäisteoksen ”(uudelleen-)tulkinnasta sekä (uudelleen-)kirjoittamisesta” (emt. 8). Kysymykseni adaptaation kohdalla ei ole niinkään se, kuinka uskollisia eri adaptaatiot ovat Wellsin alkuperäiselle teokselle, vaan se, kuinka tätä tarinaa on pyritty uudelleenkertomaan eri aikakausina ja miten tämä näkyy apokalyptisen juonirakenteen toistamisessa.

1.3 Apokalypsin lähestyminen

Apokalypsin keskeinen merkitys länsimaisessa kulttuurissa on sekä siunaus että kirous kirjallisuudentutkimukselle. Yhtäältä mahdollisista kohdeteoksista tai tieteellisistä tutkimuksista aiheeseen liittyen ei ole pulaa, mutta toisaalta vaarana on apokalypsin suurin voimavara: sisällyttää mukaan vain ne osa-alueet, jotka tukevat omaa tulkintaa. Samoin apokalypsin termin sekava käyttö puhuttaessa apokalyptisistä tai post-apokalyptisistä kertomuksista tuo omat ongelmansa. Tulkintani mukaan apokalypsi on erityinen kertomusmuoto, joka eroaa selkeästi post-apokalyptisestä kertomuksesta. Post-apokalyptisissä kertomuksissa maailma, tai aikakausi, on jo muuttunut oleellisesti, mutta apokalyptiset kertomukset keskittyvät nimenomaan tuohon aikakauden muutokseen. Post-apokalyptiset teokset eivät myöskään ole välttämättä apokalyptisen juonen hallitsemia toisin kuin apokalyptiset kertomukset. Selkeytän tätä kertomusten välistä eroavaisuutta

tarkastelemalla ensin apokalyptisten kertomusten perinnettä ja muutosta uskonnollisista kertomuksista nykypäivän viihteellisemmiksi kertomuksiksi. Useimmiten apokalyptiset kertomukset yhdistetään utopia- ja tieteisfiktiokertomuksiin, joten aloitan tutkielmani kartoittamalla näitä tutkimussuuntia viimeisten vuosikymmenten ajalta.

Utopian ja tieteisfiktioin suhde toisiinsa on tunnustetusti vahva, mutta monimutkainen (R. Williams 1979, 52; Moylan 1986, 35–37; Jameson 2005, xiv). Utopiaa pidetään poliittisesti latautuneena ilmiönä, mutta sen sisällön ja muodon välinen suhde on hankalampi osoittaa. Tätä ongelmaa ei helpota yhtään lajin pitkät historialliset perinteet (Jameson 2005, xi). Tutkielmassa tulen kartoittamaan utopiaromaanin historiallisia perinteitä ja erityisesti H. G. Wellsin muuttuvia näkemyksiä ja kuvauksia utopiasta. Tutkielmani keskiössä on kuitenkin apokalyptinen pelastus, joten tarkastelen utopiakirjallisuutta vain suhteessa apokalyptiseen kertomukseen. Wellsin teoksia *The Time Machine* (1895) ja *Modern Utopia* (1905) pidetään tieteisfiktioin alalajin, utopiafiktioin, edustajina (McConnell 1981, 71; Jameson 2005, 1–2), mutta *WW*-teosta pidetään harvemmin tämän lajin edustajana. Mielestäni *WW*-teoksen loppuosio lähentelee utopiakirjallisuuden ilmiöitä ja kerrontaa, joten tarkoitukseni on tutkia, millä tavoin teoksen lopetus toimii utopiana. Utopiaperinteessä esiintyvät utopiat on jaettu useisiin alaryhmiin, joista keskityn tarkemmin uskonnolliseen utopiaan (paratiisiin ja Eedeniin) sekä teknologisen kehityksen myötä saavutettuun uuteen maailmaan. Apokalyptinen pelastus, tai apokalyptinen utopia, on muodollis-sisällöllinen kokonaisuus, joka heijastuu taaksepäin apokalyptisessä juonirakenteessa ja muokkaa päähenkilöiden läpikäymää apokalyptistä koettelemusta.

Vaikka apokalyptinen kertomus on mielestäni oma kerronnallinen rakenteensa, en tarkastele genreteoriaa laajemmin, vaan keskityn hahmottamaan apokalypsin keskeisiä kerronnallisia piirteitä ja vertailen sitä lähinnä post-apokalyptisiin kertomuksiin. Pitääkseni akateemisen harhailun maailmanlopun keskellä mahdollisen vähäisenä, olen päättänyt käyttämään kehittelemääni apokalyptistä kronotooppia keskeisimpänä tulkintavälineenä. Apokalyptinen kronotooppi rakentuu kolmesta osasta: tematiikasta, juonirakenteesta sekä päähenkilön toimintamahdollisuuksista.

Esittämäni kronotooppi pohjautuu pitkälti Elana Gomelin (2010) kehittämään apokalyptiseen kronotooppiin, joka puolestaan rakentuu Mihail Bahtinin kehittämän ajatukseen kirjallisten teosten aika-paikallisista suhteista:

Kaunokirjallisessa kronotoopissa paikalliset ja ajalliset tunnusmerkit ovat punoutuneet toisiinsa mielekkääksi ja konkreettiseksi kokonaisuudeksi. Aika sakenee, tiivistyy ja muuttuu siinä taiteellisesti havaittavaksi; paikallisuus puolestaan voimaperäistyy, tempautuu ajanjuoksuun, juonen ja historian kulkuun. Ajan

tunnusmerkit tulevat esiin paikallisesti ja paikallisuus käsitetään ja mitataan ajallisesti. (Bahtin 1979, 243–244.)

Bahtinin kronotooppi on yleisesti tunnustettu ongelmalliseksi termiksi, joka johtuu osaltaan siitä tehdyistä eriävistä tulkinnoista eri aikoina (ks. Bemong & Borghart 2010; Klapuri 2012, 117; Steinby & Klapuri 2013, xi–xiii; Steinby 2013b, 106). Bahtin esittää, että kronotoopilla on ”kirjallisuudessa *lajiominaisuuksia määräävä* merkitys. Voitaneen sanoa suoraan, että lajin ja lajitunnusmerkit määrää nimenomaan kronotooppi” (Bahtin 1979, 244, kursiivi alkuperäinen). Näitä kirjallisuuslajeja määrittäviä kronotooppeja Bahtin kutsuu ”suuriksi ja olennaisiksi kronotoopeiksi” ja lisää, että tällainen kronotooppi voi sisältää ”rajoittamattoman määrän pieniä kronotooppeja” (emt. 416). Tässä tutkielmassa olen kiinnostunut apokalyptisten kertomusten ajan ja paikallisuuden omalaatuisista representaatioista, jotka määrittelevät samalla niiden genreä. Bahtin jatkaa kronotoopin määrittelyä, todeten että niillä ”on ilmeinen merkitys *juonen kannalta*. [...] Voidaan sanoa suoraan, että kronotoopit esittävät pääosaa juonen muodostumisessa” (Bahtin 1979, 414).⁸ Tästä syystä kertomusten juonirakenne on tärkeässä osassa tutkielmaani, mutta se ei ole ainoa huomioni apokalyptisissä kronotoopissa tai kertomuksissa.

Elana Gomelin (2010, 122) mukaan apokalyptinen kronotooppi on poikkeus Bahtinin kronotoopeista, joissa aika ja paikallisuus ovat sidottu erottamattomasti toisiinsa. Hänen apokalyptisessä kronotoopissaan aika ja paikallisuus eivät ole sidoksissa keskenään, vaan ne on asetettu toisiaan vastaan ja hallitsevat eri osa-alueita samasta teoksesta. Apokalyptinen tuho ja pelastus eivät ole varsinaisesti seuraussuhteessa keskenään, koska tämä mahdollistaisi myös apokalyptisen kertomuksen loppuvan jollain muulla kuin utooppisella tavalla. (emt.) Tulkintani mukaan Gomelin malli kronotoopista on liian staattinen. Bahtin (1979, 416) jatkaa kronotooppien välisistä suhteista ja kuinka ne saattavat ”sisältyä toisiinsa, olla toistensa rinnalla, punoutua toisiinsa, vaihtua, olla verrattavissa toisiinsa tai toistensa vastakohtana tai vielä monimutkaisemmissa suhteissa toisiinsa”. Olen samaa mieltä Gomelin kanssa ajallisuuden ja paikallisuuden hallitsemista osa-alueista apokalyptisissä kertomuksissa, mutta tulkintani näiden osa-alueiden suhteista keskenään eroaa merkittävästi Gomelin mallista.

⁸ Michael Holquist on käyttänyt *narrative*-sanaa teoksen englannin kielisessä käännöksessä *Dialogic Imagination: Four Essays*, jolloin Bahtinin tarkoittama merkitys hämärtyy aavistuksen. Ero käännösten kohdalla ei mielestäni tässä kohtaan ole lopulta merkittävä, koska en pyri rajaamaan juonta pelkäsi tapahtumien kronologiseksi jatkumoksi, tai juonitiivistelmäksi. Juonella tarkoitan myös kertomuksen ominaispiirteitä, joita ei voida palauttaa pelkästään tarinan tasolle.

Yksi oleellisista eroista Gomelin ja oman kronotooppini välillä keskittyvät kerronnan murtumiseen väkivaltaisen jakson jälkeen. Gomelin mukaan apokalyptinen kertomus ei sisällä varsinaisesti seuraussuhdetta väkivallan osion ja Taivaan välillä, koska nämä kaksi kertomuksen osa-aluetta on asetettu päällekkäin ja toisiaan vastaan (Gomel 2010, 137). Tulkintani mukaan muutos kertomuksessa on kuitenkin paljon perustavanlaatuisempi ja se kiteytyy hetkeen apokalyptisen ajan ja pelastuksen välissä, mistä käytän nimitystä apokalyptinen singulariteetti. Termillä tarkoitan ajan ja ajallisuuden puristumista pisteeksi, jonka jälkeen kerronta muuttaa muotoaan paikallisuuden hallitsemaksi. Juonellisuus vaatii tapahtumien kronologisen jatkumon lisäksi myös merkityksellisyyden, jossa ”havainto nykyhetkestä, muisto menneestä ja tulevan odotus solmiutuvat yhteen” (Ikonen 2001, 195).⁹ Apokalyptinen singulariteetti hajottaa juuri nämä tapahtumien väliset ajalliset suhteet, joilla ei ole apokalyptisen pelastuksen osiossa niin suurta merkitystä. Tapahtumat rakentuvat enemmän paikallisten suhteiden kautta, pitäen nämä kaksi osa-aluetta, ajan ja paikallisuuden, selkeästi erotettuna toisistaan. Gomelin mallin mukaan apokalypsin determinismiiä ei voi seurata mikään muu kuin apokalyptinen utopia, tai ennemminkin, ”apokalypsi *on* utopia” (Gomel 2010, 137, kursiivi alkuperäinen).¹⁰ Kerronnalliset ratkaisut apokalypsin tuhoa seuraavassa osiossa luovat kyllä kuvaa utooppisesta maailmasta, jossa aikaisempi ajallisuuden hallitsema kerronta vaihtuu paikallisuuden hallitsemaksi kerronnaksi, mutta se on tulkintani mukaan paljon dynaamisempi osa kertomusta kuin Gomelin kronotooppi antaa ymmärtää.

Gomelin apokalyptinen kronotooppi painottaa hyvin pitkälle kertomuksen muodollisia ratkaisuja ajan ja paikallisuuden ilmaisemisessa ja jättää kertomuksen hahmot vähemmälle huomiolle. Tieteisfiktio nähdään yleisesti kirjallisuuslajiksi, jossa tarinoiden päähenkilöt jäävät kuvatun maailman ja tapahtumien varjoon ja kertomus keskittyy enemmän ympäröivän maailman ja tapahtumien kuvaamiseen (Sanders 1979, 131). Tätä voidaan pitää yleisenä ilmiönä tieteisfiktiossa, mutta varsinkin myöhemmät tieteisfiktio teokset ovat tuoneet myös päähenkilöitä enemmän kerronnan keskiöön. Esimerkkinä tästä voidaan pitää Margaret Atwoodin teosta *Oryx and Crake* (2003), jossa päähenkilöt ovat persoonallisuuksineen merkittävässä osassa teosta. Samoin elokuvat voivat keskittyä henkilöihämoihin paljon enemmän, jolloin tieteisfiktio maailma on tapahtumien taustalla ja henkilöihämot ovat yhtä suuressa osassa kerrontaa kuin maailma ja tapahtumat.¹¹

⁹ Ikonen viittaa Frank Kermoden työhön *The Sense of an Ending* (2000).

¹⁰ Kaikki käännökset M. Mäntyniemi ellei toisin mainita.

¹¹ Toisaalta tässä voidaan nähdä myös ongelma tieteisfiktio määrittelyssä. Jos tieteisfiktio pidetään teknologiasta kertovana kertomuslajina, voivat henkilöihämot jäädä tällaisten teosten lukemisessa myös taka-alalle. Mikäli teos ei nosta jotain tiettyä muutosta tai teknologista ideaa kertomuksen keskiöön, sitä ei välttämättä lueta kuuluvaksi tieteisfiktioon.

Toisena osa-alueena apokalyptisessä kronotoopissani – sekä toisena keskeisenä erona Gomelin ja oman apokalyptisen kronotooppini välillä – on päähenkilön toiminnallisuus, jonka kautta tulkiten kohdeteoksia. Tintti Klapuri (2013) ja Liisa Steinby (2013b) painottavat tutkimuksissaan ennen kaikkea henkilöhahmon mahdollisuuksia kronotoopin keskiössä. Tarkoitukseni on tässä työssä vertailla päähenkilön merkitystä eri kohdeteoksissa kronotoopin sisällä ja heidän toiminnallisia mahdollisuuksia kertomuksen eri vaiheissa. Näkemykseni mukaan apokalyptinen singulariteetti vaikuttaa merkittävästi myös päähenkilöiden mahdollisuuteen toimia kertomuksen sisällä.

Toimijuuden yhteydessä tutkin myös teosten kertojien ominaispiirteitä eri teosten kertojatyyppejä vertaillen. Hyödynnän erityisesti Gérard Genetten (1980) ja James Phelanin (1989; 2005; 2007; 2011) tutkimuksia eri kertojista ja kerrontatavoista. Päähenkilöt toimivat kertomuksissa kronotoopin ominaislaatuissa aika-paikallisissa suhteissa, jotka luovat apokalyptisille kertomuksille hyvin tunnusomaisen rakenteen. Tämä ominaislaatuinen rakenne on osaltaan pohjana kehittämälleni apokalyptiselle juonelle, jonka tulkinnassa hyödynnän klassista jakoa teoksen tarinan (*fabula*) ja kerronnan (*sjuzet*) tasojen välillä. Tarina viittaa tapahtumien tiettyyn ajalliseen järjestykseen ja kerronta näiden tapahtumien esittämiseen (Chatman 1978, 19–20; Ikonen 2001, 185). Hyödynnän myös Genetten (1980, 34) käsittelemää erottelua kerronnan ajan (*narrative time*) ja tarinan ajan (*story time*) välillä. Aikaa voidaan tulkita järjestyksen (*order*), keston (*duration*) ja frekvenssin (*frequency*) kautta (Genette 1980, 34–35; Rimmon-Kenan 1991, 60–76), joista erityisesti järjestys ja kesto ovat keskeisiä kysymyksiä tutkielmassani. Järjestyksellä Genette tarkoittaa tapahtumien kronologista järjestystä tarinassa ja missä järjestyksessä ne on esitetty kerronnassa (Genette 1980, 34). Monet kirjallisuusgenret, kuten dekkarikirjallisuus, hyödyntävät usein järjestyksen muuttamista ja lukijan epätietoisuuden ylläpitämistä. Samoin erilaiset takaumat (analepsikset) ja ennakoinnit (prolepsikset) muuttavat kerronnan järjestystä, luoden erilaisia kirjallisia efektejä (emt. 40). Näkemykseni mukaan apokalyptiset kertomukset pyrkivät säilyttämään mahdollisimman suoraviivaisen tapahtumien kronologian ja välttämään suurempia poikkeamia. Jos apokalypsin ajatellaan esittävän ajan suoraan etenevänä historian lopullisena täyttymyksenä, on luonnollista ajatella sen viimeisten hetkien säilyttävän ajallisen jatkumonsa.

Koska kohdeteokset eroavat toisistaan niin julkaisuajan ja -paikan kuin mediumin suhteen, käytän tulkinnassani apuna adaptaatioteoriaa. Perustarina avaruusolentojen hyökkäyksestä ja tuhosta toistuu kaikissa kohdeteoksissa, mutta kerronnan tavat, painotukset, teemat ja ratkaisut vaihtelevat suurestikin. Yksi oleellisimmista muutoksista adaptaatioiden välillä on Wellsin käyttämän ironian poisjääminen amerikkalaisista teoksista. Wellsin kuvaama sota marsilaisia vastaan on luettu ironiana

brittiläistä imperialismia vastaan, jossa muita kansoja alistanut kansakunta joutuu teknologisesti selkeästi vahvemman rodun alistamaksi (Roberts 2000, 63; 2012, x–xi). Lukuisat viittaukset brittiläisten alistamiin kansoihin ja yhtäläisyyksiin ihmisten ja marsilaisten välillä korostavat kritiikkiä imperialistista ideologiaa kohtaan. Siirrettynä Atlantin toiselle puolen, ja erityisesti tieteiselokuvien muotoon, kertomus menettää ironisen otteensa ja muuttuu enemmän viihteelliseksi speaktaakkeliksi. Hyödynnän myös eri elokuvatutkimuksia (Sontag 1965; Bacon 2000, Bacon & Mikkonen 2008; K. Thompson 2007) vertaillen kohdoteoksia ja niiden katastrofin kuvauksen ratkaisuja. Richard Slotkin (1973, 25–101; ks. myös King 2001, 146–147) esittää apokalyptisen ajatusmaailman kehittyneen Yhdysvaltojen siirtomaa-aikana, jolloin vastakkainasettelu sivilisaation ja rajaseudun sekä uudisasukkaiden ja alkuasukkaiden välillä vahvasti raamatullista tulkintaa yksilön taistelusta. Apokalyptinen ajattelumalli hallitseekin erityisesti amerikkalaista kulttuuria (ks. Slotkin 1973; Dewey 1990; Fenn 2005) ja suurin osa tutkimusmateriaalista käsittelee nimenomaan maailmanloppua amerikkalaisessa kirjallisuuserinteessä.

Apokalyptinen tematiikka on ehkä tunnetuin osa maailmanlopun kuvauksia: se on uskonnollisen kuvaston lainaamista, jonka kautta lukijassa pyritään herättämään yhteys apokalyptiseen ideologiaan. Vahva apokalyptinen teema ei vielä tee teoksesta itsessään apokalyptistä kertomusta. Monet kirjalliset teokset, elokuvat tai tv-sarjat voivat hyödyntää uskonnollista kuvastoa seuraamatta juonellisesti maailmanlopun kertomuksia. Toisaalta apokalyptiset kertomukset käyttävät lähes poikkeuksetta raamatullisia ja uskonnollisia kuvastoja ja teemoja kerronnassaan. Tarkasteltaessa eri maailmanlopun kertomuksia herää kysymys siitä, voiko apokalyptinen kertomus olla todella apokalyptinen ilman uskonnollista kuvastoa. Tämä on yksi kysymys, johon pyrin vastaamaan tutkielmassani.

Tutkielmani etenee toisessa luvussa käsittelemään apokalyptisen kirjallisuuden vuosituhansia kestänyttä viehätystä ja tematiikkaa. Lähestyn tätä kysymystä apokalyptisten maailmojen kautta, käsitellen sekä uskonnollisia kertomuksia että ennen kaikkea tieteisfiktion tapaa luoda ja käsitellä näitä maailmoja. Kolmannessa luvussa käsitelen tarkemmin kohdoteosten kerronnallisia ratkaisuja sekä päähenkilöiden ja toimijoiden suhdetta kronotoopin sisällä. Neljännessä luvussa tutkin kertomusten kahtiajakautuneisuutta tuhoon ja sitä seuraavaan pelastukseen sekä apokalyptisen ajan ominaispiirteitä. Tarkoitukseni on havainnollistaa tarinassa tapahtuva selkeä käänne, joka heijastuu myös kerronnan tasolle. Lopuksi käsitelen viidennessä luvussa apokalyptisen pelastuksen osion roolia kertomuksessa.

2. ”SILLÄ AIKA ON LÄHELLÄ” – APOKALYPTINEN TEMATIikka

The End is ~~nigh~~.
Here.

2.1 Apokalypsin vetovoima

Apokalyptiset kertomukset ovat toistuneet ihmiskunnan historiassa tuhansien vuosien ajan ja osoittaneet näin apokalypsin myytin ja ideologian elinvoiman. Apokalypsi on ollut jossain määrin osa länsimaisten kansojen historiaa ja kertomuksia varhaisimmista uskonnoista juutalaisiin profetioihin ja kristinuskon opetukseen Kristuksen toisesta tulemisesta. Juutalaisessa perinteessä jumalallinen suunnitelma selittää Israelin kansan ahdingon ja Jerusalemin tuhoutumisen. Samalla se sisältää lupauksen pelastuksesta, jonka Israelin kansat tulevat saavuttamaan lopulta. Oleellinen piirre juutalaisessa eskatologisessa perinteessä onkin ajatus historian sisällä toimivasta Jumalasta. (Polkinghorne 2002, 57–58.)¹² Juutalaiset profetiat ennen *Danielin kirjaa* esittivät pelastusta historian sisällä, eikä kuoleman jälkeinen elämä ollut niin keskeisessä osassa kirjoituksia. Vasta *Danielin kirja* tuo selvästi apokalyptisemmän sävyn profetioihin samoin kuin *Jesajan kirja*. Kristinuskon apokalyptinen perinne pohjautuu pitkälti juutalaisten profetioihin, mutta sen suhtautuminen pelastukseen muuttui periaatteellisesti. Kristillisen opin pelastus tulee juutalaisesta perinteestä poiketen Jumalalta historian ulkopuolelta uuden maailman muodossa. (Emt. 59–60; Mallard 1977, 144–145.) Tunnetuin esimerkki tästä on *Ilmestyskirjan* kuvaama Uusi Jerusalemi, joka laskeutuu Maan päälle viimeisen tuomion jälkeen.

Kristillisessä perinteessä ja Uudessa Testamentissa on *Ilmestyskirjan* lisäksi lukuisia muita apokalyptisiä tekstejä, tai tekstipätkiä (Collins 1997, 2; Wilson 2002, 56). Muun muassa Paavalin kirjeet ja Markuksen evankeliumi sisältävät selkeitä apokalyptisiä profetioita (Court 2008, 32–37) ja esimerkiksi Pietari kirjoitti oman ilmestyskirjansa. Apokalyptiset kirjoitukset olivat varsin yleisiä varhaiskristittyjen parissa, mutta ainoastaan Johanneksen apokalypsi lopulta sisällytettiin *Raamatun* kaanoniin ja on selkeästi tunnetuin kuvaus viimeisistä päivistä kristillisessä perinteessä.

¹² Apokalypsin pelastustarina on erityisen vahva juutalais-kristillisessä perinteessä, vaikka maailmanloppu käsitteenä ja ideologiana löytyy useimmista maailman uskonnoista. Myös raamatussa esiintyvä vedenpaisumusmyytti löytyy esimerkiksi Gilgamešin myytistä sekä viikinkien Ragnarökistä. Ragnarökissä vedenpaisumus peittää lopulta maailman jumalten viimeisen taiston myötä, jossa vanhat jumalat kuten Odin, Thor ja Loki, kuolevat. Mutta myöhemmin veden alta nousee uusi maa ja kaksi ihmistä kansoittamaan jälleen maailman. (Auerbach 2005, 126.)

Ilmestyskirjan tarkkaa kirjoittamisajankohtaa ei ole pystytty varmistamaan, mutta yleisesti hyväksytty ajankohta on ensimmäisen vuosisadan loppupuolella vuosien 60 ja 90 välillä (Garrow 1997, 66–69; L. Thompson 1997, 13–15). *Ilmestyskirjan* tapahtumat tulkittiin sitä seuraavina aikoina kuvauksena konkreettisista tapahtumista, joissa vainotut kristityt pelastuisivat Kristuksen toisen tulemisen myötä ja Jumalan valtakunta laskeutuisi maan päälle (Court 2008, 1–3). Odotukset Kristuksen toisesta tulemisesta rakentuivat pitkälti Jeesuksen sanomille, kuten ”[T]otisesti: tässä joukossa on muutamia, jotka eivät kohtaa kuolemaa ennen kuin näkevät, että Jumalan valtakunta on tullut voimassaan” (*Mark.* 9:1).

Vuosisatojen edetessä ja kristinuskon vakiinnuttaessa lopulta asemansa Rooman valtakunnan virallisena uskontona – ja maailmanlopun antaessa odotuttaa itseään – *Ilmestyskirjan* tulkinta muuttui ja tekstin tapahtumia tulkittiin allegorisemmin. Tätä uutta näkemystä edusti jo Origenes, mutta näkemys konkretisoitui Augustinuksen opetuksissa (O’Leary 1998, 72–74; Court 2008, 58–59). Augustinuksen mukaan *Ilmestyskirjan* tapahtumat oli luettava ihmisen sisäisenä taisteluna sielunsa pelastamiseksi ja Jumalan tuhatvuotinen valtakunta oli kristillinen kirkko maan päällä (O’Leary 1998, 74; Leigh 2008, 10; Gomel 2010, 186; Raipola 2015, 102). Apokalypsin koettelemukset ja kauhut olivat kuvauksia ihmisen oman kuoleman ja kuolevaisuuden kriisistä (Kermode 2000, 25).

Ilmestyskirjan ja kristillisen eskatologian tulkinnat ovat vaihdelleet Augustinuksen jälkeen, mikä johtuu osaltaan kristillisen kirkon jakautumisesta vuosisatojen myötä. Douglas Robinson (1985, 2) esittää reformaation muokanneen apokalyptistä ajattelua sekä Amerikan mantereeseen löytämisen luoneen ajatuksen materialistisesta Uudesta maailmasta. Tässä maailmassa sijaitseva konkreettinen pelastus oli selkeä muutos protestanttisen kirkon sisällä verrattuna Augustinuksen opetukseen ja viitoitti tietä ennen kaikkea amerikkalaisen unelman ja amerikkalaisen apokalypsin kehitykselle (emt.). Amerikkaa on luonnehdittu periaatteellisesti apokalyptiseksi maaksi (ks. Robinson 1985; Fenn 2005). Olihan Amerikka Uusi Maa lännessä, joka tarjosi ihmisille mahdollisuuden uuteen ja parempaan elämään. Tämä kehityskaari on yksi apokalyptisen juonirakenteen oleellisimpia osia: vanha maailma (paratiisi) joutuu läpikäymään Jumalan koettelemukset ennen uuden maailman (Uusi Jerusalem) löytymistä, tai saapumista (Bethea 1989, 40). Näin apokalypsi linkittyy aina sen tarjoamaan pelastukseen ja uuden paratiisin saavuttamiseen.

Kristinuskon näkemys maailmanlopusta voidaan jakaa kahteen ääripäähän: toisessa päässä jumalainen pelastus tapahtuu ilman inhimillistä toimintaa ja toisessa pelastus tapahtuu ainoastaan ihmisten toimien kautta. Suurin osa uskonnollisesta opetuksesta on kuitenkin näiden kahden ääripään yhdistelmä. (Wilson 2002, 61.) Richard Slotkin (1973, 101–102) esittää Amerikan siirtolaisten

siirtäneen kristillisten myyttien, kuten lankeemuksen ja apokalypsin, rajaseudulla kokemiinsa koettelemuksiin. Ihminen joutui läpikäymään Jumalan luomat koettelemukset ennen kuin hän saattoi uudelleensyntyä tosiuskovaisena (emt.). Luonnosta muodostui ihmisten koettelemusten paikka, jossa Jumala testasi tosiuskovaisia ja puhdisti heidät. Koettelemusten jälkeen ihminen saattoi palata parempana ihmisenä takaisin yhteisönsä keskelle. Näin ihminen asettuu apokalypsissä luonnon ja sivilisaation väliin, samoin kuin Amerikka oli vanhan sivilisaation ja rajaseudun välissä.

Erityisesti amerikkalaisessa apokalyptisessä uskomuksessa on myös vahvasti esillä milleniaallinen kiista, jota käsittelen tässä tutkielmassa vain nopeasti. Milleniaallinen tulkinta maailmanlopusta keskittyy Jumalan tuhatvuotiseen valtakuntaan ja tulkintaan sen asemasta apokalyptisessä rakenteessa. Stephen O’Learyn (1998, 84–85) mukaan postmilleniaalinen ideologia näkee Kristuksen toisen tulemisen tapahtuvan vasta Jumalan tuhatvuotisen valtakunnan jälkeen, jolloin ihmiset pystyvät itse vaikuttamaan sen tuloon. Tosiuskovaiset voivat tuoda viimeiset päivät maan päälle käännättämällä ihmiset Jumalan puoleen ja poistamalla pahuuden maailmasta. Premilleniaalinen ajatus puolestaan näkee Kristuksen tulon merkitsevän Jumalan valtakunnan alkua. Tulkinnat jumalan tuhatvuotisesta valtakunnasta ovat olleet useasti osa valtaapitävien retoriikkaa. Esimerkiksi Natsi-Saksan tuhatvuotinen kolmas valtakunta nojaa pitkälti juuri apokalyptiseen retoriikkaan (Redles 2005, 8–11). Tulkinta ihmisen aktiivisuudesta tuhatvuotisen valtakunnan aikaansaamisessa on oleellinen, mutta ei niinkään yhteydessä Kristuksen toiseen tulemiseen. Siksi käsittelenkin Millenniumia tässä tutkielmassa lupauksena uudesta paratiisista maailmanlopun jälkeen enkä keskity niinkään Kristuksen hahmoon apokalypsissä.

Merkittävä piirre eskatologisessa ja apokalyptisessä kirjallisuudessa on sen rooli osana sorrettujen kansojen ja yhteisön kertomusperinnettä (Gutierrez 2005, 50–51; Weaver 2009, 187). Vainotut ja sorretut kansat saattoivat hakea toivoa vainoajien katastrofaalisesta tuhosta ja paremmasta huomisesta, joka odotti apokalypsin toisella puolen:

Niille sanottiin, etteivät ne saa vahingoittaa kedon ruohoa eivätkä mitään muutakaan vihantaa eivätkä yhtään puuta, vaan ainoastaan niitä ihmisiä, joilla ei ole otsassaan Jumalan sinettiä. Heitäkään ne eivät saaneet tappaa, ainoastaan piinata viiden kuukauden ajan. Tuska, jonka ne ihmiselle tuottavat, on samanlainen kuin skorpionin piston tuottama. (*Ilm.* 9:4–5.)

Ilmestyskirja sisältää useita kuvauksia tosiuskovaisten vihollisten vainosta ja kärsimyksestä ja asetelmien kääntymisestä pääläelleen. Mielenkiintoisesti erityisesti 1900-luvulla apokalypsi sulautui myös osaksi valtaapitävien retoriikkaa ja kertomusperinnettä (Walliss 2009, 72–74; Weaver 2009, 186–188). Apokalypsi ei ollut enää sorrettujen narratiivi, vaan se kääntyi myös sorron välineeksi, kun apokalyptisten tekstien kirjoittajat saattoivat jakaa maailman tuomittuihin ja pelastuviin (Weaver

2009, 186). Eri rotujen, uskontojen ja seksuaalivähemmistöjen edustajat olivat helppoja kohteita apokalyptisissä kertomuksissa (emt. 186–188; ks. myös Quinby 2009). Myytti apokalyptisestä täydellisyydestä voi ajaa yhteisöt toteuttamaan väkivaltaa itseään tai muita kohtaan (Redles 2005, 7). Maailmanlopun ideologia palvelee aina jossain muodossa taustalla olevaa kuvaa täydellisestä yhteiskunnasta, jota kohti tosiuskovaiset pyrkivät, tai jota he pyrkivät säilyttämään. Nykyajan katastrofikertomukset tuntuvatkin ylistävän ja uusintavan hallitsevaa yhteiskuntamuotoa (Wallis 2009, 73; ks. myös Chapman 2009, 167–168). Tästä syystä apokalypsiä on usein tutkittukin poliittisen ja yhteiskunnallisen vaikutuksen keinona ja sen tutkimuksessa on hyödynnetty paljon sosiaalitieteiden periaatteita (ks. Wallis 2009; Curtis 2010; Paik 2010) tai tekstejä on tutkittu apokalyptiseen sävyn kautta (Derrida 1984). Osittain tästä syystä tekstien kertomusteoreettinen tulkinta ja erityisesti kerronnallisten ratkaisujen kartoitus on jäänyt vähemmälle.

1800-luvun lopun *fin de siècle* -tunnelma Euroopassa nosti esiin vahvan muutoksen tunnun erityisesti Englannissa. Väsymys vanhaan vuosisataan ja aikakauteen muuntui uuden aikakauden odotukseksi (McConnell 1981, 32–33). Vallalla ollut dekadenssi ja usko teknologiseen kehitykseen nostattivat utopiakirjallisuuden vahvasti esille (Beaumont 2005, 12–13). 1800-luvun utopia säilytti paljon kristillisen apokalypsin historian filosofiasta, mutta historia nähtiin nyt loogisena jatkumona tai ihmiskunnan todellisen potentiaalin täyttymyksenä (Kumar 1987, 45). Samaan aikaan H. G. Wells kehitteli oman teknologisen utopiansa ideologiaa, joka kulminoitui 1905 teokseen *A Modern Utopia*, jota on kutsuttu 1800-luvun viimeiseksi utopiaksi (Beaumont 2005, 13–14). Myöhemmätkin tieteisfiktion utopiat ottivat etäisyyttä uskonnolliseen pelastukseen, mutta eivät toisaalta pystyneet täysin irtaantumaan tästä.

Apokalypsin jälkeisen pelastuksen lupaus, tai paratiisi, on yksi oleellisimmista apokalyptisen kertomuksen tunnuspiirteistä, koska se on usein konkreettinen kuvaus täydellisestä yhteiskunnasta. Apokalyptisen kertomuksen perusrakenteita tarkasteltaessa toistuu tuhon jälkeinen lupaus uudesta ja paremmasta maailmasta kerta toisensa jälkeen. Nykyaikaiset apokalyptiset ja katastrofikertomukset tuntuvat keskittyvän enimmäkseen tuhon ja väkivallan kuvaukseen ja niissä jätetään apokalypsiin kuuluva toivon ja pelastuksen osio melkein kokonaan sivuun (Knickerbocker 2010, 346; Weaver 2009, 184–185). Vaikka tällaiset kertomukset ovat ehkä vähentäneet uskonnollisen taivaan pelastuksen ideologiaa, eivät kertomukset ole mielestäni kokonaan poistaneet tätä puolta. Ihmis(t)en pelastus on maallistunut tuhon ja uhkakuvien myötä, mutta kertomukset sisältävät silti selkeän uuden maailman alun lopussaan. Kertomukset eivät kuitenkaan enää tarjoa täydellistä paratiisia tuhon jälkeen. Jumalan pelastus kaiken hävityksen tuolla puolen ei ole sisällöltään enää uskonnollinen

utopia, mutta kerronnallisia piirteitä tulkitsemalla voidaan näistäkin kertomuksista nähdä selkeä pelastusosio.

Saavutettu pelastus kärsimysten jälkeen pyhittää ihmisten kokemat kärsimykset, merkityksellistää ja oikeuttaa ne. Mikäli historian ja ajan päässä ei ole odottamassa hyvitystä, on kärsitty tuska merkityksetöntä ja tarpeetonta. Tuhon jälkeinen pelastus luo kerronnallisen jännitteen kertomuksen alun kanssa. Ilman pelastusta kuvatut kärsimykset ovat vain sadistisia mielikuvia, mutta jos ne johtavat uuteen ja täydelliseen aikakauteen, niillä on selkeä asema historiassa eikä niitä voi ohittaa. Apokalyptinen juoni (*apocalyptic plot*) on yksi periaristoteelisimmistä juonista: siinä on selkeä alku, väkivallan ja koettelemusten hallitsema keskiosa sekä pelastuksen myötä tuleva loppu. Apokalyptistä juonta on määritelty aikaisemmin hyvinkin eriävin tavoin. Elana Gomel (2010, 121) esimerkiksi jaottelee sen kahteen hallitsevaan osioon: tuhoon ja pelastukseen. David Ketterer puolestaan jakaa sen neljään osioon: dystopiaan, varoitukseen tai kokemukseen tuhosta, tuhon jälkeiseen elämään ja uuden maailman perustamiseen (Weaver 2009, 181). Myös *Ilmestyskirjan* rakenteesta on havaittavissa selkeä juonen perusrakenne, jossa alun vakaa maailma ajautuu Jumalan toimesta kaaokseen, kunnes Jumala lopulta palauttaa rauhan maahan ja Taivaaseen (Campbell 2012, 31). *Ilmestyskirja* pitää sisällään myös monimutkaisempia juonirakenteita, mutta tämä lyhennelmä tuhon kuvauksesta on hyvä lähtökohta apokalyptisen juonen purkamiselle. Alun vakaa maailma suistuu ulkoisen agentin toimesta kohti kärsimystä ennen kuin rauha ja järjestys jälleen palaavat maailmaan.

Yksi perusosa apokalyptisessä juonessa on profetia, ilmoitus tai varoitus tulevasta maailmanlopusta (Bethea 1989, 42). Uskonnollisissa apokalypseissa profetia on jumalainen tieto, joka varoittaa ihmiskuntaa tulevasta tuhosta. Nykyajan tieteisfiktiossa tiede on syrjäyttänyt jumalaisen varoituksen profetian kohdalla. Wellsin teoksessa päähenkilö tutustuu ystävänsä Ogilvyn kutsumana teleskooppiin, josta he näkevät Marsin pinnalla tapahtuvia räjähdysisiä:

As Mars approached opposition, Lavelle of Java set the wires of the astronomical exchange palpitating with the amazing intelligence of a huge outbreak of incandescent gas upon the planet. It had occurred towards midnight of the 12th; and the spectroscope, to which he had at once resorted, indicated a mass of flaming gas, chiefly hydrogen, moving with an enormous velocity towards this earth. This jet of fire had become invisible about a quarter past twelve. He compared it to a colossal puff of flame suddenly and violently squirted out of the planet, "as flaming gases rushed out of a gun." [...] Yet the next day there was nothing of this in the papers except a little note in the *Daily Telegraph*, and **the world went in ignorance of one of the gravest dangers that ever threatened the human race.** (WW, 5–6, lihavoitu M. M.)

Tieto uhkaavasta tuhosta välittyy ihmiskunnalle tieteellisten havaintojen kautta, mutta uskonnollisten varoituskertomusten tapaan ihmiset eivät osaa tulkita merkkejä oikein. Profetia on varoitus tulevasta

koettelemuksista, joka sysää apokalyptisen juonen liikkeelle ja asettaa tapahtumat etenemään kohti apokalyptin huipentumaa.

Juonen käsitettä on tutkittu ja tulkittu monesta eri näkökulmasta (ks. Ikonen 2001; Brooks 1992). Juonta voidaan pitää tarinan tapahtumien kronologisena sarjana tai kertomuksen kasassa pitävänä voimana. Peter Brooks lähestyy juonta ja juonellistamista enemmän lukijan lukukokemuksen kautta, joka luo dynaamisen tulkinnan kerronnasta tarinassa. Brooksin psykoanalyttinen lähestymistapa juoneen tuo esille yhden puolen apokalyptisen juonen viehätysvoimista: apokalypti on lopulta niin monitulkintainen, että ihminen pystyy (ja useimmiten haluaa) lukea siihen myös omat, yksilölliset ja yhteiskunnalliset murrokset ja pelastustarinat. Roland Barthes kirjoittaa teoksessaan *S/Z* (1974) – jota Brooks lainaa myös teoksessaan – kuinka lukija luo merkityksiä teoksesta kaiken sen perusteella, mitä hän on jo lukenut. Brooks esittää osaltaan juonen rakentuvan Barthesin¹³ kahdesta koodista: hermeneuttisesta ja proaireettisesta. Lukija rakentaa juonen teoksessa näiden kahden koodin vuorovaikutuksesta. Hermeneuttinen koodi luo arvoituksia sekä nostaa kysymyksiä teoksessa ja proaireettinen koodi puolestaan jäsentää teoksen tapahtumia. (Brooks 1992, 19.) Tämä lukijan dynaaminen vuorovaikutus teoksen kanssa mahdollistaa lukijan omien kokemusten siirtämisen kertomukseen. Meistä harvoilla on omakohtaista kokemusta globaalista sodasta avaruusolentoja vastaan, joten lukija tai katsoja ei pysty suoranaisesti siirtämään omia kokemuksiaan Wellsin teokseen tai sen adaptaatioihin. Se kuitenkin mahdollistaa itsensä siirtämisen kertomuksen sisälle: miten minä pärjäisin apokalyptisen koettelemuksen keskellä?

Tom Thatcher (1998, 550) lähestyy tätä mielenkiintoisen ”tyhjän metaforan” (*empty metaphor*) ja ”tyhjän kertomuksen” (*empty narrative*) kautta, jossa teosten kieli luo tyhjiön, jonka lukija täyttää omalla kokemuksellaan ja intertekstuaalisten taitojensa avulla. Ajatus apokalyptisista teksteistä tarkoituksellisen tyhjinä on kiehtova, koska se mahdollistaa kertomusten analysoimisen lukukokemuksen ja intertekstuaalisten suhteiden kautta. Sekulaariset apokalypsit pelaavat pitkälti raamatullisten intertekstien kautta (Thatcher emt.) ja pyrkivät nostamaan esiin uskonnollisia kuvastoja (Walliss 2009, 74). Apokalyptin vetovoima ja ongelmallisuus perustuu tähän ilmiöön, jossa ihmiset pystyvät sisällyttämään siihen mitä haluavat. Juoni ei ehkä olekaan irrallaan oleva rakenne, vaan kuten Brooks (1992, 19–27) ehdottaa, dynaaminen tulkintaprosessi, jossa lukija tuo aikaisemmat

¹³ Barthes erottelee yhteensä viisi koodia teoksessa: hermeneuttisen, proaireettisen, referentiaalisen, seemisen ja symbolisen.

tietonsa lukutapahtumaan. Maailmanlopun kuvauksia ja niiden tulkintoja on ehkä siksi niin paljon, koska apokalypsi on lähtökohtaisesti ”tyhjä” ennen kuin se täyttyy tulkinnan kautta.

WW-teos ja sen myöhemmät adaptaatiot pyrkivät luomaan omalla tavallaan tyhjiötä kerrontaan. Kertomuksen tapahtumat ovat sidottu tiukasti omaan aikaansa, mutta kaikki teokset jättävät selkeitä aukkoja lukijan täytettäväksi. Wellsin teoksen päähenkilö on nimetön ja täysin tavallinen ihminen. Spielbergin elokuvan Ray on ehkä vielä tavallisempi ihminen: Ray on ainoa neljästä päähenkilöstä, joka ei ole tiedemies, vaan tavallinen työläinen. Tyhjät päähenkilöt mahdollistavat lukijan ja katsojan samaistumisen heihin. Täyttämällä näitä kertomuksen tyhjiötä lukijat tulevat osaksi apokalyptistä kertomusta ja apokalyptistä metaforaa (Thatcher 1998, 554). Epämääräiset ja mystiset symbolit ja metaforat apokalypseissa konkretisoituvat vasta lukukokemuksessa, kun lukija tuo oman kokemuksensa ja historiansa osaksi teosta.

Meistä suurin osa arvostaa meille läheisiä ihmisiä ja haluaa uskoa, että suurten koettelemusten keskellä olemme valmiita toimimaan epäitsekästä ja pystymme lopulta voittamaan kaikki eteemme asetetut ongelmat. Rayn hahmo toimii juuri tällaisena henkilöahmona: hän on hyvin inhimillinen kaikkine puutteineen verrattuna muiden kohdeteosten päähenkilöihin. Ray on itsekäs ja lapsellinen isähahmo, mutta hän kasvaa tarinan edetessä sankariksi ja ansaitsee siinä samalla paikkansa uudessa maailmassa. Muiden kohdeteosten päähenkilöt ovat paljon etäisempiä hahmoja. Wells ei rakenna omasta päähenkilöstään täysin uskottavaa ihmistä, vaan pitää hänet nimettömänä koko teoksen ajan. Wellesin kertomuksessa puolestaan ei varsinaisesti ole päähenkilöä ennen teoksen loppupuolta ja Haskinin elokuvassa Clayton Forrester on aikansa stereotyyppinen tiedemiessankari.

Clayton on ehkä lähimpänä myös tieteisfiktioon yhdistettyjä stereotyyppisiä henkilöahmoja. Tieteisfiktiossa esiintyy usein hahmojen arkkityyppejä tai stereotyyppisiä, koska tieteisfiktio ei välttämättä ole niin kiinnostunut inhimillisistä yksilöistä kuin mahdollisista tapahtumista ja maailman mallintamisesta (McHale 2010, 23). Ray on toisaalta kaikessa normaaliudessaan samalla stereotyyppinen Hollywood-elokuvien sankari. Hän on valkoinen mies, joka käy läpi tutun sankarikaaren elokuvan aikana. Silti hän on henkilöahmo, jolla on enemmän tunnistettavia ja samaistuttavampia piirteitä kuin muilla kohdeteosten päähenkilöillä. Näiden piirteiden kautta katsoja pystyy helpommin samaistumaan Rayn asemaan.

2.2 Apokalypsi eri aikakausina

Tulkinta *Ilmestyskirjasta* ja jumalallisesta pelastuksesta on vaihdellut vuosisatojen aikana. Augustinuksen opetusten mukaan ihminen löytää pelastuksen ja Jumalan sisäisen kamppailunsa myötä, mutta kirjaimellisempi tulkinta maailman viimeisistä päivistä opettaa pelastuksen tulevan historian ja maailman ulkopuolelta (Leigh 2008, 9–10). Näiden kahden tulkinnan väliin voidaan sijoittaa vielä kolmas ideologia, jossa pelastuksellinen, ihanteellinen maailma löytyy jostain toisesta osasta Maapalloa. Utopiaperinne voidaan apokalypsin tavoin palauttaa aina muinaisiin uskontoihin¹⁴ saakka, tai antiikin kirjoituksiin kuten Platonin *Valtioon* (Moylan 1986, 2; Firchow 2007, 4). Varsinaisena kirjallisuuden lajina utopiaa pidetään paljon nuorempana ilmiönä ja sen ensimmäisenä teoksena pidetään Henry Moren vuonna 1516 ilmestynyttä *Utopiaa* (Moylan 1986, 2; Freedman 2000, 72; Paik 2010, 2).

Siinä missä aiempi utopiakirjallisuus keskittyi kuvaamaan ihanneyhteiskuntia jossain kaukaisessa maanosassa,¹⁵ myöhempi kirjallisuus kuvasi myös maailmoja, jotka olivat ajallisen välimatkan päässä nykyhetkestä (Soikkeli 2015, 143–144). Tilallinen välimatka muuttui näin ajalliseksi etäisyydeksi, jonka ihmiskunta saattoi jossain vaiheessa taittaa ja saavuttaa kehityksen myötä halutun ihannepäämäärän. H. G. Wellsiä voidaan pitää hyvin utopiakirjallisuuden yhtenä suurista nimistä ainakin tuotetun materiaalin pohjalta (Huntington 1982, 122–123; McConnell 1981, 5). Toisaalta hänen töitään on myös kuvattu antiutopioina (Parrinder 1980, 79). Kysymys Wellsin tuotannon määrittelystä yhden kattavan kuvauksen alle ei ole tässä kohtaa mitenkään olennaista, koska sekä utopia että antiutopia kuvaavat hyvin Wellsiä yhteiskunnallisena kriitikkona ja profeettana. Wellsille tiede ja teknologia edustivat ihmiskunnan tulevaisuuden toivoa ja hän olikin tieteellisen maailmankatsomuksen äänekäs puolustaja (emt.). Tässä mielessä Wells oli hyvin selvästi utopiakirjailija, koska hän visioi uusia ja parempia yhteiskuntia, jotka saattoivat joutua käymään hyvinkin kivuliaan kasvun saavuttaakseen paremman tilan.

Tieteisfiktion ja utopian yhteys kirjallisuudenlajeina on pitkään tunnustettu ja Darko Suvin, yksi tieteisfiktion tutkimuksen suurista nimistä, esittikin 1970-luvun alussa, että tieteiskirjallisuus polveutuu utopiakirjallisuudesta (Moylan 2000, 53). Utopiakirjallisuuden tavoin myös tieteisfiktion on esitetty polveutuvan Gilgameš-myytistä, Moren *Utopiasta* ja Francis Baconin *Uudesta*

¹⁴ Useimmin käytetty esimerkki uskonnollisesta utopiasta on *Raamatun* Eeden tai paratiisi, joka oli täydellinen maailma ennen syntiinlankeemusta.

¹⁵ Esimerkiksi Jonathan Swiftin *Gulliverin retket* (1726).

Atlantiksesta (1627), mutta tätä näkemystä ei ole täysin hyväksytty (Broderick 1995, 4). Vaikka näiden kahden kirjallisuuslajin alkua ei ole pystytty ehdottomasti määrittelemään, niiden myöhemmät yhteydet ovat kiistattomat. Esimerkiksi Darko Suvinin mukaan utopia on yksi tieteiskirjallisuuden lajeista nykypäivänä (Moylan 2000, 53) ja nykyään useimmat tieteisfiktion teoriakirjat käsittelevät myös utopiaa jossain määrin (ks. Broderick 1995; Wegner 2002; Jameson 2005). Siirtymä on looginen, kun ajattelee, ettei utopia voi olla enää löytämätön paikka Maapalolla. Utopian saavuttaminen vaatii selkeän muutoksen nyky-yhteiskuntaan ja teknologia on ilmeisin vastaus tähän.

Wellsin tunnetuin utooppinen teos, *A Modern Utopia*, kuvaa päähenkilöiden matkaa vieraalle planeetalle, jossa he todistavat utooppisen yhteiskuntajärjestelmän toimivuuden. Wells oli hyvin kiinnostunut ihmisen evolutiivisesta kehityksestä niin biologian kuin sosiaalikehityksen puolella (ks. Fitting 2000, 132; Kumar 1987, 67) ja kuvasi ihmiskunnan kehitystä useassa tunnetuimmassa teoksissaan. Vaikka *WW*-teosta harvemmin pidetään utooppisen kirjallisuuden edustajana – onhan teoksen rakentuminen hyvin erilainen kuin esimerkiksi *A Modern Utopia* – tarinan lopetusta voidaan pitää jossain määrin utooppisen yhteiskunnan rakentumisena. Wellsin kuvaama yhteiskunta ei ole kuitenkaan poliittisesti rakentunut, vaan keskittyy enemmän teknologisen ja tieteellisen kehityksen myötä syntyneeseen uuteen aikakauteen ihmiskunnan historiassa. Termiä teknologinen singulariteetti¹⁶ on käytetty kuvaamaan yleensä tapahtumaa, jossa ihminen kehittää itseään älykkäämmän olion (Raipola 2015, 141). Yleisesti teknologinen kehitys, tai harppaus eteenpäin, ilmenee keinotekoisena älyn kehittämisenä. Näin teknologinen singulariteetti on piste historiassa, joka kuvastaa siirtymistä ihmisen jälkeiseen maailmaan (Dinello 2005, 18–21; Csicsery-Ronay 2008, 262–263). Jos teknologinen singulariteetti ymmärretään keinotekoisena älykkyyden syntymisenä, se tarjoaa mielenkiintoisia kysymyksiä apokalyptiseen tematiikkaan ja ideologiaan liittyen. Mitä odottaa inhimillisyyden toisella puolen, missä kulkee inhimillisyyden raja ja millainen maailmamme olisi tällaisen teknologisen kehityksen jälkeen?

Tutkielmani kohdeteosten kohdalla termin toinen merkitys – selkeän teknologisen kehityksen piste – on oleellisempi, koska se samalla sisältää ajatuksen ihmisen tieteellisen ymmärryksen kasvamisesta:

The broadening of men's views that has resulted can scarcely be exaggerated. Before the cylinder fell there was a general persuasion that through all the deep of space no life existed beyond the petty surface of our minute sphere. Now we see further. (*WW*, 185.)

¹⁶ Teknologisen singulariteetin (*technological singularity*) termin kuuluisimpia kehittäjiä on matemaatikko Vernor Vinge, joka kehitteli termin 1980-luvulla.

Wellsin näkemys tulevaisuudesta sodan jälkeen on lopulta varsin ristiriitainen ja kaiken kattava. Vaikka kertomuksen päähenkilökin kokee onnellisen lopun vaimonsa jälleennäkemisen myötä, teoksen epilogi keskittyy melkein kokonaan kuvaamaan uutta maailmaa sodan jälkeen. Wellesin radiokuunnelma noudattaa tätä samaa linjaa lopetuksessaan, mutta molemmat elokuvaversiot poikkeavat tästä. Erityisesti Spielbergin elokuva keskittyy Rayn ja hänen perheensä jälleennäkemiseen sodan jälkeen, painottaen paljon enemmän yksilöllisempää pelastusta. Juuri nämä apokalyptisen utopian piirteet tuovat esiin teoksen sisäistekijöiden korostamat arvot, jotka voivat olla pinnalla yhteiskunnallisessa keskustelussa teoksen ilmestymisajankohtana. Toisaalta ne voivat myös olla arvoja, joita sisäistekijät haluavat erityisesti painottaa.

Frank Kermoden kirjoittaa teoksessaan *The Sense of an Ending* (2000, 17) ihmisen elämisestä juonirakenteen keskiosassa ilman selkeää merkitystä elämässään ja kuinka tämä johtaa ihmisen kaipuuseen lopun merkityksellisyydestä. Juuri juonien ja juonellistamisen avulla ihmiset pystyvät muuttamaan elämänsä merkitykselliseksi ja järkeistämään aikaa (Ikonen 2001, 195). Lukemalla historian tapahtumat osaksi suurempaa juonirakennetta ihmiset pystyvät selittämään elämän koettelemuksia ja hyväksymään ne osana suurempaa suunnitelmaa. Ei ole siis ihme, että apokalyptisten kertomusten esitetään nousseen ihmisen kuolemanpelosta ja halusta tuntea oma elämä merkitykselliseksi (Kermode 2000, 4; Lisboa 2011, 11–12). Lupaus kärsimysten, ja lopulta itsensä kuoleman, jälkeen olevasta pelastuksesta ja ikuisesta paratiisista on helposti ymmärrettävä houkutus.

Apokalypsi tarjoaa päämäärän ja lopullisen päätepisteen historialle, mutta se tarjoaa samalla uuden tavan tulkita historiaa ja lukea tapahtumat osaksi isompaa juonirakennetta. Mikäli apokalypsi ymmärretään Jumalan historian ulkopuolelta luomaksi suunnitelmaksi, voidaan siihen sisällyttää kaikki tapahtumat historiasta ja selittää ne sen kautta. Historia ei ole enää sattumanvaraisia tapahtumia loputtomassa toisteisuudessaan, vaan merkityksellisten tapahtumien ketju ennen väistämätöntä loppua. Apokalypsin myötä menneet katastrofit ja henkilökohtaiset koettelemukset saavat merkittävän roolin historian tapahtumissa. (O’Leary 1998, 6.) Tulevaisuudessa odottava apokalyptinen tapahtumahorisontti ja sen takana siintävä pelastus voivat sisältää kaikki kauheet ja koettelemukset arkitodellisuudestamme. Yksilön kokema kärsimys ajan sisällä on osa tuota suunnitelmaa ja ajan ulkopuolinen pelastus hyvittää koetun tuskan.

Apokalyptisen retoriikan pyrkimys on saada ihmiset uskomaan, että me todella elämme lopun aikoja (Weaver 2009, 177). Yhteiskunnallisten arvojen ja moraalien romuttuminen on yksi yleisemmin käytetyistä retorisisista välineistä, kun pyritään osoittamaan tuhon olevan lähellä. Apokalyptiset kertomukset, sekä utopiakertomukset, kukoistavatkin aikoina, jolloin yhteiskunta on vastatusten

suurten ongelmien kanssa tai muutosten keskellä (Moynan 1986, 3; Dewey 1990, 11–12; Fenn 2005, 2). Lupaus tulevaisuudessa odottavasta utooppisesta parannuksesta kriisien keskellä on hyvin voimakas narratiivi ihmisille (Rinehart 2006, 115–116). Suuret historialliset murrokset, kuten *fin de siècle* ja toinen maailmansota, ovat olleet merkittäviä siirtymäaikoja maailman historiassa. Mielenkiintoisesti WW-teos ja sen tunnetuimmat adaptaatiot ilmestyivät tällaisten kriisien aikaan. Alkuperäinen teos ilmestyi juuri vuosisadan vaihteessa, Wellesin radiokuunnelma Münchenin kriisin¹⁷ aikaan toisen maailmansodan kynnyksellä, Haskinin elokuvaversio kylmän sodan kiristyessä ja Spielbergin elokuva 9/11-terrori-iskujen jälkeen.

Muutos maailmassa on apokalyysin keskeisin teema. Erityisesti amerikkalaisessa perinteessä kaipuu yksinkertaisempiin aikoihin ilmenee apokalyptisen unelman uutena maailmana (Cantor 2013, 26). Postmodernin maailman yksilöttömyys ja kasvottomat instituutiot korvautuvat maailmalla, joka on enemmän vanhaan yhteisöllisyyteen pohjautuva. Post-apokalyptiset kertomukset toistavat tätä samaa kaipuuta yksinkertaisemman ajan maailmaan. Tästä näkökulmasta apokalyptiset ja post-apokalyptiset kertomukset voidaan nähdä kuuluvan samaan kertomuslajiin, sillä ne molemmat pyrkivät osoittamaan nykyisen maailman olevan tuomittu, vaikka niiden kerronnalliset rakenteet poikkeavatkin toisistaan. Molemmat kertomukset pyrkivät myös luomaan uuden maailman; apokalypsissä se on tuhon jälkeen tuleva pelastus ja post-apokalypsissä se on maailma, jonka selviytyjät rakentavat itselleen. Paul Cantor (2012; 2013) on tutkinut paljon erityisesti amerikkalaisia tv-sarjoja, jotka käsittelevät post-apokalyptisiä teemoja ja havainnut niissä piirteitä, jotka tuntuvat vetoavan erityisesti amerikkalaisiin katsojiin. Yksinkertainen maailma, jossa ihminen pystyy omalla toiminnallaan rakentamaan paremman maailman ja muovaamaan tulevaisuuttaan, on Cantorin näkemyksen mukaan liitoksissa rajaseutumyyttiin. Tuhosta selvinneet rakentavat pieniä yhteisöjä, joissa nykyajan teknologian puuttuminen korvataan yhteisön läheisyydellä ja aidolla kontaktilla toisen ihmisen kanssa.

James Combsin (2007, 27) mukaan länsimaisessa perinteessä on myös taipumus kaivata aikaan ennen viattomuuden menetystä. Menetetyn paratiisiin myytti elää edelleen vahvana ja amerikkalaisessa elokuvaperinteessä on esimerkiksi 1950-luku noussut tällaiseksi ajaksi ennen lankeemusta (emt.). Laajempi vertailu apokalyptisten ja post-apokalyptisten kertomusten luomien paratiisikuvien välillä

¹⁷ Münchenin kriisi viittaa Saksan aluevaatimuksiin vuonna 1938. Münchenin sopimus allekirjoitettiin syyskuun 30. päivä 1938, vain kuukausi ennen Wellesin radiokuunnelman lähetystä. Sopimuksessa Tšekkoslovakian sudeettialue luovutettiin Saksalle ilman Tšekkoslovakian suostumusta. Sopimuksella Euroopan suurvallat toivoivat rauhoittavan kiristyvää tilannetta mantereella, mutta myönnytykset Saksalle eivät lopulta estäneet toisen maailmansodan syttymistä seuraavan vuoden syyskuussa.

on tarpeen ennen kuin mitään ehdotonta voidaan sanoa niistä. Apokalyptisen ajatusmallin mukaan Eeden ja Uusi Jerusalemi edustavat samaa ajattomuuden tilaa, joiden välissä on ihmisen aikakausi kaikkine kärsimyksineen.

Osaltaan apokalyptisen kertomuksen viehätys voi olla puhdasta todellisuuden pakoa: hetkellinen pako jokapäiväisestä elämästä ja mahdollisuus nähdä, mitä voisi tapahtua maailman viimein loppuessa. Kuvaus suurkaupunkien tuhoutumisesta on nykyään yksi keskeisimmistä troopeista suurten budjettien supersankarielokuvissa, joissa Teräsmies ja muut supersankarit taistelevat ulkopuolista uhkaa vastaan keskellä urbaania asutusta. Niin kärjistettyjä ja yliampuvia kuin nämä elokuvat ja kertomukset voivatkin olla, ne silti tarjoavat lohdullisen viestin: paha saa lopulta palkkansa. Vainoa tuntevat kansanryhmät voivat hakea apokalyptisista kertomuksista tukea ajatukselle, että jossain vaiheessa historiaa heidän sortajansa joutuvat maksamaan teoistaan. Osaltaan juuri tämä hyvin inhimillinen piirre on pitänyt apokalyptiset kertomukset elossa eri aikakausina.

2.3 Maailmanlopun maailmat

Muutos apokalypsin keskeisenä teemana vaatii muutoksen joidenkin asioiden välillä. *Ilmestyskirjassa* ja kristillisessä perinteessä tämä muutos on viety äärimmäisyyksiinsä koko maailman muutoksella ihmisten arkitodellisuudesta Jumalan valtakunnaksi. Sekulaariset apokalypsit ja tieteisfiktio eivät välttämättä korvaa koko todellisuutta uudella, mutta *Raamatun* maailmanlopun tapaan nekin ovat kiinnostuneita uusien maailmojen luomisesta. Aikaisemmassa luvussa käsittelemäni nopeasti teknologisen singulariteetin käsitettä, joka on hypoteettinen piste historiassa, jonka yli ihmisen mielikuviutus ei voi nähdä (Csicsery-Ronay 2008, 262). Kaikki tieteisfiktio kuvaukset maailmasta teknologisen singulariteetin jälkeen ovat puhtaasti spekulatiivisia, koska emme voi ennustaa millainen maailma on ihmistä älykkäämmän tekoälyn syntymisen jälkeen.

Wells ei *WW*-teoksessa pohtinut tekoälyn kehitystä, mutta hänenkin teoksessaan ihmiskunta kokee meille arkitodellisuudessa toistaiseksi tuntemattoman valaistuksen: Maan ulkopuolisen elämän löytämisen. Darko Suvin esittelee teoksessaan *Metamorphoses of Science Fiction* (1979) ajatuksen tiedostavasta vieraannuttamisesta (*cognitive estrangement*), jossa arkitodellisuutemme erotetaan kertomuksen maailmasta joidenkin keksintöjen tai tieteellisten ilmiöiden avulla (Suvin 1979, 63–65; Parrinder 2000, 40–42; Raipola 2012, 7–9). Suvin nimeää tällaiset erottavat tekijät *novumeiksi* (Suvin 1979, 63), jotka voidaan myös ymmärtää uutuuselementiksi (Raipola 2012, 8). Nämä uutuuselementit

vieraannuttavat teoksen maailman arkitodellisuudestamme, mutta lukukokemus syntyy vertaamalla näitä kahta maailmaa toisiinsa.

Maailmojen sota -tarinan keskiössä on epäilemättä avaruusolentojen uutuuselementti, joka erottaa tarinamaailman meidän arkitodellisuudestamme ja siirtää sen tieteisfiktion ”mitä jos” -maailmoihin. Tieteisfiktiossa on yleisesti nähty olevan kahdenlaisia maailmoja: *ekstrapoloivia* ja *analogisia*, tai *spekulatiivisia* maailmoja (Raipola 2012, 5). Ekstrapoloivien maailmojen katsotaan olevan loogisia jatkumojia arkitodellisuudellemme, jossa tietty teknologinen kehitys on johdettu eteenpäin. Analogisten, tai spekulatiivisten, maailmojen puolestaan katsotaan käsittelevän nykypäivää tai arkitodellisuuttamme erilaisten analogioiden kautta. (Emt.) Näiden kahden maailmojen luomisen tavan mukaan voidaan lisätä toisaalta uskonnollinen (Lisboa 2011, 155), koska apokalypsi tapahtumasarjana koettelee ekstrapolaation ja spekulatiivisuuden rajoja. Mitä jos Jumala on todella olemassa ja maailmanloppu tapahtuu *Raamatun* kuvaamalla tavalla? Onko teos silloin spekulatiivinen tai ekstrapoloiva? Tai voidaanko teosta pitää enää tieteisfiktiivisenä teoksena? Kysymys on hankala ja lähentelee mielestäni paljon mahdollisten maailmojen teoriaa, johon minulla ei ole tässä tutkielmassa mahdollisuutta syventyä sen tarkemmin.

Ajatus apokalyptisista kertomuksista maailmoja luovana lajina vaatii kuitenkin tarkempaa huomiota. Tarkasteltaessa kohdeteoksia voimme nopeasti huomata, että ne kaikki sijoittavat tapahtumat niin ajallisesti kuin tilallisestikin lähelle julkaisuajankohtaansa. Wellsin alkuperäisessä kertomuksessa maailma on täynnä normaaleja ihmisiä normaalissa maailmassa (Aldiss & Wingrove 1988, 152–153; Roberts 2000, 62), joka on hyvin periviktoriaaninen Englanti. Kertomukset adaptaatioitkaan eivät vieraannuta katsojia heidän arkitodellisuudestaan uusilla tieteellisillä keksinnöillä tai sijoittamalla tapahtumia tulevaisuuteen. Kaikki teokset ovat liitoksissa oman aikakautensa teknologiaan, kuten Haskinin elokuvan atomipommit ja ydinenergia osoittavat. Apokalyptisen kertomuksen yksi keskeisistä voimavaroista on, että katsojat tunnistavat maailman ja voivat pitää sitä omanaan.

Elokuvien alkuosion *ekspositio* (Bacon 2000, 100) pyrkii luomaan katsojalle kuvan päähenkilöistä ja ennen kaikkea maailmasta, joka pyrkii vastaamaan mahdollisimman paljon katsojien tuntemaa arkitodellisuutta. Nykypäivänä todellisuus on pirstoutuneempaa ja hajanaisempaa, minkä johdosta varsinkin suurten budjettien valtavirtaelokuvat pyrkivät luomaan mahdollisimman monen katsojan tunnistamia päähenkilöitä. Spielbergin elokuvaversio Wellsin tarinasta on hyvä vertailukohta, koska

elokuvalla on selkeästi suurin tuotantobudjetti tarkastelluista kohdeteoksista.¹⁸ Elokuva aukeaa Haskinin elokuvasta lainattuun ekstradiegeettisen kertojan monologiin, jonka aikana katsojan eteen tuodaan kuvamontaasi nykypäivän ilmiöistä: ilmakuvia suurkaupungeista, liikenneruuhkat ja lapsi heittämässä baseballpalloa. Näiden kuvien kautta me tunnistamme meidän oman maailmamme, tai maailman, joka on hyvin lähellä omaamme.

Kuvaus siirtyy maailmasta kohti avaruuden pimeyttä, kertojääänen ja dramaattisen musiikin viestittäessä juuri tätä maailmaa kohtaan suunnatusta vaarasta. Analysoin tätä elokuvan alun kerrontaa tarkemmin seuraavassa luvussa, mutta kuvausta seuraava osio on oleellinen apokalyptisen mimeettisen maailman tunnistamisessa. Kertojakohtauksen jälkeen katsojan eteen avautuu näkymä New Jersey'n satama-alueesta ja katsojalle esitellään elokuvan päähenkilö Ray Ferrier hänen työpaikallaan. Ray on yksi satamatyöläisistä ja tavallinen amerikkalainen työväenluokan jäsen, joka on erityisen hyvä työssään. Hän pystyy tekemään työnsä paremmin kuin moni muu, mutta samalla katsoja näkee hänen suurimman perisyntinsä: ylimielisyyden. Hänen asenteensa työpaikalla ja liikenteessä rakentavat hyvin nopeasti kuvaa vastuuttomasta ihmisestä. Työpaikan jälkeen katsojalle tuodaan esiin Rayn perhe. Hän on eronnut vaimostaan ja heillä on kaksi yhteistä lasta, Rachel (Dakota Fanning) sekä Robbie (Justin Chatwin). Ray on myöhässä lastensa tapaamisesta eikä hän tunnu ottavan mitään tilannetta vakavasti. Hän on vieraantunut Robbiesta, mutta hänellä on vielä jollain tasolla hyvä suhde tyttärensä Racheliin. Katsojalle nouseva kuva Raystä on kaukana positiivisesta ja hän näyttäytyy välillä melkein antisankarina. Hän ei suostu kasvamaan aikuiseksi, ei kanna vastuuta lapsistaan eikä varsinkaan ymmärrä heitä. Rayssä ruumiillistuu monia nykypäivän ilmiöitä: ihmisten haluttomuus kasvaa aikuisiksi, perinteisten perhearvojen romuttuminen sekä itsekkyyden.

Rayn hahmo ja Spielbergin elokuvan alku ovat hyviä esimerkkejä maailmasta, jonka täytyy puhdistautua apokalyptisessä tuleksa. Ne ovat esimerkkejä vikaan menneestä idyllisestä maailmasta. Ray on ollut hyvä ihminen jossain vaiheessa: hänellä on työ, jossa hän on hyvä, koti ja perhe. Kaiken pitäisi olla hyvin ja täydellisesti, mutta jossain kohtaa jotain on mennyt pieleen ja kaikki nämä hyvät arvot ovat vääristyneet. Sama asetelma on esimerkiksi Roland Emmerichin elokuvassa *2012* (2009), jossa Jackson Curtis (John Cusack) on myös eronnut, mutta silti vastuullinen perheenisä. Nämä ovat oleellisesti amerikkalaisia perusarvoja, joten ei ole yllätys löytää niitä Hollywoodin suuren budjetin elokuvista. Ne ovat myös hyvä esimerkki siitä, miten apokalyptiset kertomukset voivat tuoda

¹⁸ Spielbergin elokuvan tuotantobudjetti oli arviolta 135 miljoonaa dollaria, kun Haskinin elokuvan budjetti oli vain 2 miljoonaa. Spielbergin elokuvan budjetti on yli kymmenkertainen Haskinin elokuvaan verrattuna myös inflaatiohuomioiden.

kertomuksen lopussa esitetyn apokalyptisen pelastuksen siemenen esille jo heti kertomuksen alussa. Vanhan maailman täytyy tuhoutua tuleessa, mutta se hyvä siitä säilyy taivaan ikuisuuteen.

Apokalyptinen juonirakenteen keskiössä on muutos, jonka kertomuksen alussa esitetty maailma ja henkilöt kokevat. Apokalypsi on ennen kaikkea ajallinen ilmiö (Gomel 2010, 120) ja ajallisuus puolestaan ilmenee muutoksena (Keunen 2010, 39–41). Missä muodossa, tai minkä johdosta, maailma lopulta muuttuu ja sysäytyy kohti apokalyptistä huipentumaa, on toisaalta merkityksetön kysymys. Apokalyptinen juonirakenne vaatii muutoksen alkutilanteesta, joka johtaa lopulta kohti pelastusta ja Uutta Jerusalemia. Tarkasteltaessa apokalyptistä kertomusta tämän muutoksen kautta voidaan myös hahmottaa eroavaisuuksia apokalyptisen ja post-apokalyptisen kertomuksen välillä. Sekä apokalyptinen että post-apokalyptinen ovat ongelmallisia termejä, koska niitä käytetään melkein pä synonyymeinä toisilleen. Kertomusten alun ja lopun maailmojen vertailu voi tuoda vähän selkeyttä näiden kahden kirjallisuuslajin välille.

Elana Gomel (2010) käyttää J. G. Ballardin teoksia kohdoteoksina kehitellessään apokalyptistä kronotooppiaan. Gomel käsittelee muun muassa Ballardin teoksia *Kuivunut maailma* (*The Drought* 1965) ja *Uponnut maailma* (*The Drowned World* 1963) nimenomaan apokalyptisinä teoksina, vaikka hän lainaa Andrej Gasiorekia: ”post-apokalyptiset maailmat [joita novellikvartetti] kehittää” (Gomel 2010, 137). Post-apokalypsiä voidaan pitää ennen kaikkea kehyksenä kertomuksen tapahtumille: maailmana johon kertomuksen tapahtumat sijoittuvat. Yksi oleellisista ja useimmiten toistuvista eroista apokalypsin ja post-apokalypsin välillä on kerronnan alku suhteessa tarinaan. Mikäli apokalyptinen tapahtuma tai katastrofi on tarinan alkupiste, useat post-apokalyptiset kertomukset – muun muassa edellä mainitut Ballardin teokset – alkavat *in medias res*, keskeltä tarinaa. Esimerkiksi Ballardin *Kuivunut maailma* -teoksessa apokalyptinen tuho on jo pyyhkinyt vanhan maailman mennessään ja lukijan eteen avautuu erilainen, apokalyptisen tuhon muuntama maailma:

Kuten asuntovene veden hupenevalla pinnalla, oli aikakin näyttänyt täysin tyyntyneen. [...] Kun laveat vesilakeudet kutistuivat, ensin mataliksi laguuneiksi ja sen jälkeen särkkäsokkelikoksi, järvenpohjan märkäpintaiset dyynit näyttivät kohoavan kuin jostakin toisesta ulottuvuudesta. Edellisenä aamuna Ransom heräsi ja totesi veneensä joutuneen kuiville pienen poukaman pohjukassa. Mutaseinämät koristeinaan kuolleiden lintujen ja kalojen raatoja kohosivat hänen yläpuolellaan kuin untentuomat rantamat. (Ballard 2012, 10.)

Ballardin teos viestittää lukijalle jo heti alusta alkaen, että tämä ei ole enää se maailma, jonka me tunnemme. Maailma on täysin apokalyptisen tapahtumasarjan runtelema, joka *Kuivuneessa maailmassa* on merien pinnalle koostunut molekyylikalvo, joka estää veden haihtumisen ja sitä

myöten sateiden synnyn ilmakehässä. Koko maailmaa riivaavat kuivuudet kuihduttavat maailmaa, mutta hitaasti ja väijäämättömästi: ”Nyt jo yli neljä kuukautta jatkunut maailmanlaajuinen kuivuus oli huippukohta niiden lukuisien pitkien kuivien jaksojen jälkeen, joita koko maapallolla oli edeltäneen vuosikymmenen kuluessa yhä useammin ollut” (Ballard 2012, 38). Ballardin maailma ei koe sitä samaa muutosta, mitä Wellsin kertomuksen maailma joutuu käymään läpi. Ballardilla maailma on jo kuolemassa, se on tuomittu ja matkalla kohti lopullista tuhoa.

Wellsin ja Ballardin maailmat ovat hyvin eri asemassa. Muutos on jo käynnissä Ballardin maailmassa siinä missä Wellsin maailma ei vielä osaa aavistaa tulevaa tuhoa:

Then came the night of the first falling star. It was seen early in the morning rushing over Winchester eastward, a line of flame high in the atmosphere. [...] I was at home at that hour and writing in my study; and although my French windows face towards Ottershaw and the blind was up (for I loved in those days to look up at the night sky), I saw nothing of it. (WW, 10.)

Ballardin kuivunut maa on kuvaus helvetistä, johon ihmiset ovat joutuneet, mutta Wellsin maailma on edelleen rauhallinen ja normaali. Post-apokalypsi ei ole niinkään kiinnostunut kuvaamaan muutosta maailmassa kuin kuvaamaan täysin uutta maailma. Apokalypsi on periaatteellisesti ajallinen kertomus siinä missä post-apokalypsi on enemmän maailman ja paikallisuuden hallitsema. Palaan tarkentamaan tätä tulkintaani luvussa neljä.

Apokalyysin vastakohta ei ole onnellisuus tai elämän jatkuminen. Paradoksaalisesti apokalyysin pahin kieltäjä on se sama ikuisuus, johon apokalypsi lopulta itse aina kuolee. Maailmaloppu on aina oleellisesti ajallinen ilmiö, vaikka tuhon kohteena onkin useammin maailma. Juuri ajallinen muutos mahdollistaa apokalyptisen murroksen. Tästä syystä ajallisuuden ja muutoksen kieltävät maailmat eivät voi kokea apokalyptistä murrosta korkeammalla tasolla. Esimerkkinä tästä voidaan pitää George Orwellin teosta *Vuonna 1984*¹⁹ (*Nineteen Eighty-Four* 1949), joka on varmasti yksi tunnetuimmista dystopiateoksista. Dystopiaa voidaan pitää utopian vastakohtana (R. Williams 1979, 52) tai huonompana paikkana (Pierce 1987, 168). Utopian tavoin myös dystopia kuvastaa muuttunutta maailmaa ja Orwellin teoksen kohdalla kuvattu yhteiskunta ei ole kaukainen maa tai saari, vaan se voisi olla yhteiskuntamme, jos historia olisi kulkenut hieman eri reittiä.

Dystopian rinnalle on esitetty myös termiä antiutopia kuvaamaan utopian vastakohtaa eivätkä kaikki teoreetikot käytä dystopiaa terminä ollenkaan. Esimerkiksi Krishan Kumar (1987, 100) kuvailee antiutopian toimivan kopiona utopiasta. Antiutopia saa voimansa utopiasta ja pystyy säilymään vain

¹⁹ Tästä lähtien *1984*.

niin kauan kuin utopia on voimissaan (emt.). Antiutopia vaikuttaa siis olevan keskeisesti utopian suora vastakohta (Jameson 2005, 198–199), mutta antiutopia eroaa dystopiasta ennen kaikkea sen tarkoituksenmukaisuuden johdosta (Pierce 1987, 168). Maailma voi päätyä dystooppiseksi ihmisten välinpitämättömyyden johdosta, mutta antiutopia vaatii suunnitelmallisuutta (emt.). Apokalypsin kohdalla tämä ero on mielestäni oleellinen, koska maailman muuttava katastrofi ei aina välttämättä johda parempaan paikkaan, mutta muutos ei myöskään ole yleensä ihmisten hallittavissa.

Palaan vielä nopeasti takaisin Orwellin *1984*-teokseen, joka on äskeisen määritelmän myötä antiutooppinen kuvaus tulevaisuudesta. Teoksessa maailma on käytännössä pysäytetty ja valta jaettu Oseanian, Itäasian ja Euraasian, kolmen globaalien suurvallan, välillä. Kaikissa kolmessa hallitsee käytännössä sama poliittinen järjestelmä, jonka huipulla toimii puolueen ruumiillistuma, joka Oseaniassa – johon teoksen tapahtumat sijoittuvat – on Isoveli. *1984* tarjoaa edelleen monta mielenkiintoista lähestymiskulmaa, mutta tutkielmani myötä esiin nousee ennen kaikkea teoksen maailman ”kehityksen seisauttaminen ja historian pysäyttäminen tiettyyn hetkeen” (Orwell 1999, 143). Teosta voitaisiin kutsua perustellusti myös post-apokalyptiseksi kertomukseksi: onhan kertomuksen maailmassa räjähtänyt atomipommeja Lontoon ulkopuolella ja maailma on lukkiutunut loputtomaan sotaan. Samoin teoksen maailma peilautuu meidän arkitodellisuuteemme, verraten teoksen totalitääristä maailmaa siihen, mitä meillä nyt on. Juuri tämä maailmojen vertailu on näkemykseni mukaan yksi post-apokalyptisen kertomuksen keskeisistä piirteistä.

Vaikka teos onkin luettavissa post-apokalyptisenä teoksena edellä mainituista syistä, syy miksi sitä ei voida nähdä *apokalyptisenä* kertomuksena on juurikin pysäytetty historia. Teoksessa Puolue ylläpitää valta-asemaansa muuntamalla menneisyyttä ja kirjoittamalla kaiken kirjoitetun uudelleen aina kun nykyhetki sitä vaatii. Tämä johtaa muun muassa aina muutaman vuoden välein vihollisen uudelleennimeämiseen jatkuvassa sodassa. Milloin vihollinen on Itäasia ja milloin Euraasia, on lopulta merkityksettömiä kysymyksiä, koska teoksen sisäisessä maailmassa Oseania on aina ollut sodassa sen aikaista vihollista vastaan. Tämä historian uudelleenkirjoittaminen lamauttaa käytännössä tulevaisuuden ja kääntää historian ajallisuuden pääläelleen. Tulevaisuus ei ole enää se muutoksen ja kaaoksen hallitsema alue, vaan tulevaisuus on pysäytetty nykyhetkeen ja menneisyys on jatkuvan muutoksen kourissa.

Apokalyptinen ajatusmalli toimii osittain samalla tavalla. Historiaa ja tapahtumia luetaan ja tulkitaan aina uudelleen sopimaan esitettyyn pelastuskertomukseen, mutta ne rakentavat yhteen suuntaan etenevää historiaa. *1984*-teoksen maailma on pysähtynyt yhteen, ikuisuuden kestoiseen hetkeen, jota ylläpidetään muuttamalla menneisyyttä. Apokalyptinen kertomus muuttaa menneisyyttä pitääkseen

historian oikeassa suunnassa, jonka päässä odottaa pelastus. Apokalypsi ei voi pysähtyä ennen kuin historia on saavuttanut loppunsa. 1984-teoksen maailma kieltää juuri tämän historian täyttymyksen mahdollisuuden luomalla keinotekoisien ikuisuuden maailmaan.

2.4 Maailmojen sodan adaptaatiot

Apokalypsit ja apokalyptiset kertomukset ovat esiintyneet lukemattomia kertoja länsimaisen kirjallisuuden historiassa. Osaltaan tätä ilmiötä voidaan selittää katsojien kokemasta nautinnosta heidän nähdessään uudelleen vanhan tarinan pienin muutoksin (Hutcheon 2006, 4, 114–116). Apokalypsin uuden maailman lupauksen kohdalla tämä nautinto selittyy myös halulla päivittää tapahtumat uuteen aikakauteen. Vaikka katsoja voikin eläytyä henkilöhahmojen kokemaan kauhuun ja tuskaan eri aikakausilta, selvästi suurempi eläytyminen ja samaistuminen tapahtuu adaptaation siirtäessä tapahtumat lähelle katsojan omaa aikakautta ja maailmaa. Suuren budjetin elokuvissa tämä on selvästi yleisempi malli kuin tieteiskirjallisuudessa. Maailman siirtäminen uuteen aikakauteen voi liittyä myös kertomuksen teknologian tai vallalla olevien yhteiskunnallisten ajatusmallien päivytykseen.

Tina Pippin (1999, 1–2) esittää ajatuksen apokalypsistä jatko-osana (*sequel*), jossa jokainen apokalypsin uudelleenkerrota on jatko-osa vanhemmalle tarinalle. Pippin tuo esille apokalypsin tuhon jatkuvan lisääntymisen vertaamalla apokalypsiä kauhuelokuvien jatko-osiiin, (emt. 3). Apokalyptisen tuhon kauhu tunteena ei varmasti voi enää pahemmin lisääntyä *Ilmestyskirjasta*, jossa ”Ensimmäinen enkeli puhalsi torveensa. Silloin tuli rakeita ja tulenlieskoja ja niiden seassa verta, ja ne iskivät maahan. Kolmannes maasta paloi, kolmannes puista paloi, ja samoin paloi kaikki vihanta ruoho.” (*Ilm. 8:7.*) Ajatus verestä, kolmanneksesta maailmaa tulella ja taivaasta lyömässä tulta ja rakeita on mielikuvana yksi kauheimmista. Linda Hutcheonin teoriaa mukaillen voidaan esittää, että kauhuelokuvat ja apokalypsit joutuvat tekemään pieniä muutoksia tarinaan toistaessaan lopulta vanhaa ja totuttua kaavaa.

Wellesin, Haskinin ja Spielbergin teokset eivät ole samassa mielessä jatko-osia Wellsin tarinalle kuin esimerkiksi vähän tunnettu Garrett P. Servissin vuonna 1898 ilmestynyt teos *Edison's Conquest of Mars* (Pierce 1987, 93; Crossley 2011, 124).²⁰ Wellsin WW-teos oli välitön menestys ja teos julkaistiin pian luvatta Amerikassa lehtisarjana, jossa tapahtumat oli siirretty Yhdysvaltoihin ja

²⁰ *Edison's Conquest of Mars* julkaistiin kirjana ensimmäisen kerran vuonna 1947.

Bostonin alueelle (Fitting 2000, 129). Melkein välittömästi Wellsin teoksen päättymisen jälkeen tarinan jatko-osaa alettiin julkaista *New York Evening Journal* ja *Boston Post* -lehdissä (Crossley 2011, 124). Servissin jatko-osassa Maa valmistautuu vastaiskuun marsilaisia vastaan ja siinä onnistutaan yllättävän helposti (Pierce 1987, 93), ehkä sen johdosta, että hyökkäystä johtaa amerikkalainen tiedemies Thomas Edison. Marsilaisten uuden hyökkäyksen pelossa Edison kehittää arsenaalin uusia tieteellisiä keksintöjä, jotka lopulta johtavat marsilaisten häviöön (Crossley 2011, 124). Servissin teoksen omaperäisyydestä voidaan olla montaa mieltä, mutta se on selkeästi jatko-osa Wellsin teokselle eikä sen adaptaatio.

Brian McHale (2010, 14–15) kirjoittaa osuvasti vaarasta tulkita tieteisfiktiota pelkästään historiallisesta näkökulmasta. Lukijalta jää usein niiden spekulatiivinen puoli huomaamatta, jos tieteisfiktio teokset nähdään ainoastaan aikakautensa tuotoksina. Tämä on epäilemättä totta, mutta ongelma ei ole mielestäni niin keskeinen adaptaatioita tulkittaessa. McHale nostaa esiin Darko Suvinin novumin keskeiseksi tieteisfiktio piirteeksi ja tieteisfiktio spekulatiivisia maailmoja luovaksi kirjallisuudeksi, jossa huomio ei ole niinkään yksittäisessä hahmossa tai henkilöissä vaan nimenomaan niissä maailman eroavaisuuksissa, jotka mahdollistavat erilaisten ajatuskokeiden tai ideoiden pohtimisen teoksessa. Avaruusolentojen hyökkäys maahan, joka on Wellsin teoksen novum, toistuu kaikissa muissakin kohdeteoksissa. McHalen esittämä huoli teosten tulkinnasta pelkästään historiallisen ajanjakson mukaan ei ole aiheeton, mutta kohdeteokset mahdollistavat muutosten tulkinnan tässä klassisessa tieteisfiktio tarinassa.

Wells hyödynsi taitavasti 1800-luvun loppupuolella muodissa olleen invaasiokirjallisuuden konventioita teoksessaan (Roberts 2012, ix–x). Näin ollen Wells ei luonut täysin uutta kirjallisuuslajia, vaan hyödynsi vallalla olleita pelkoja ja aatteita teoksessaan, joka kyllä muunteli taidokkaasti aiempia invaasiokirjallisuuden konventioita. Wellsin kertomuksessa on yksi oleellinen muutos aikaisempaan kirjallisuuteen nähden: hänen hyökkääjänsä eivät olleet Maasta vaan ulkoavaruudesta (emt.). Muutos käänsi invaasiokirjallisuuden konventiot pääläelleen Wellsin teoksessa ja samalla määritteli tieteisfiktio kuvaukset avaruusolentoista vuosikymmeniksi eteenpäin (Fitting 2000, 127). *WW*-teos kuuluu keskeisesti tieteisfiktio kaanonin, koska se määritteli pitkälti konventiot, joita myöhemmät sukupolvet pyrkivät jäljittelemään. Se myös osaltaan määritteli tulevien tieteiselokuvien speaktaakkelimaisuuden tyyliin.

Amerikkalaisessa maailmanlopunperinteessä on joitain huomattavia eroja englantilaiseen perinteeseen verrattuna. Amerikkalainen apokalypsi viime vuosisadan puolivälissä ja jälkipuoliskolla oli keskittynyt enemmän muukalaisiin englantilaisiin vastinpareihinsa verrattuna (Aldiss & Wingrove

1988, 316). Ehkä hieman yllättäenkin englantilainen tieteiskirjallisuus oli enemmän kiinnostunut erilaisista katastrofeista Wellsin esimerkkiä seuraten, jopa niin paljon että tieteisfiktion tutkijat ovat kehittäneet termin ”brittiläinen katastrofiromaani” (*British disaster novel*) kuvaamaan teoksia toisen maailmansodan jälkeen (Priest 1979, 195). Brian Aldiss (1988, 314; Soikkeli 2015, 303–305) kutsuu tätä perinnettä ”kotoiseksi katastrofiksi” (*cosy catastrophe*). Yhtenä selityksenä tälle voidaan pitää kasvavaa Hollywoodin tieteiselokuvien määrää 1950-luvulla, joka täytti amerikkalaiset elokuvateatterit erilaisilla katastrofikertomuksilla (Cornea 2007, 30–31). Viimeisten yli sadan vuoden ajan Amerikassa on julkaistu keskimäärin enemmän kuin yksi tieteiselokuva joka kuukausi (Perkowitz 2010, 5). Tieteiskirjallisuus ei kuitenkaan ollut marginaalinen osa amerikkalaista kulttuuria, vaan itse asiassa nousi toisen maailmansodan jälkeen uusiin ennätyksiin myynti- ja julkaisuluvuissa (Sutherland 1979, 163–165). Mutta siinä missä englantilainen katastrofi esiintyi enemmän tieteiskirjallisuuden sivuilla, amerikkalainen katastrofi oli enemmän kotonaan elokuvakankaalla. Katastrofikertomuksen Atlantin molemmin puolin keskittyivät joka tapauksessa käyttämään samaa kaavaa tuhon kuvauksessa, joka on nähtävissä selkeästi jo Wellsin *WW*-teoksessa.

Tieteisfiktio pyrki kuvaamaan ennen elokuvateollisuuden kulta-aikaa kirjoitetulla sanalla niitä samoja kohtauksia, joihin me nykypäivän katsojat olemme niin tottuneet katastrofielokuvissa. Jo Wellsin *WW*-teoksessa on selkeästi päätarinasta irrotettu kohtaus, joka kuvaa Lontoon, ”maailman mahtavimman kaupungin” (*WW*, 91), tuhoa ja kaaosta tieteellisen yksityiskohtaisesti. Tähän asti kertomus oli keskittynyt seuraamaan nimettömän päähenkilön koettelemuksia marsilaisten hyökkäyksen aikana ja jo tässä sodan brutaaluis ja täydellinen kaaos oli tullut hyvin selväksi lukijalle: ”That night nearly forty people lay under the starlight about the pit, charred and distorted beyond recognition” (*WW*, 26), ”And this was the little world in which I had been living securely for years, this fiery chaos!” (*WW*, 50). Jo yksistään teoksen alkuosion kuvaukset ovat tarpeeksi luomaan todellisen apokalyptisen sodan mielikuvan lukijoille, mutta siirtäessään kerronnan Lontooseen, Wells muuntaa hyökkäyksen todella globaaliksi tuhoksi. Mitä mahdollisuuksia muulla maailmalla voisi olla, jos maailman mahtavin kaupunki tuhoutuu ensimmäisen hyökkäyksen edessä käytännössä ilman vastarintaa?

Edellä mainitsemani tuhon kuvaus on yksi oleellisimpia muutoksia kohdeteoksissa. Tuhon poetiikka ja kuvaus juonirakenteessa voi seurata hyvinkin totuttuja kaavoja, mutta niiden taustalla vaikuttavat yhteiskunnalliset pelot ovat muuttuneet eri adaptaatioiden välillä. Wellsin teoksessa kertoja välittää lukijalle kuvauksen marsilaisten hyökkäyksestä Lontooseen, joka maalaa kuvan suurkaupungin evakuoinnista ja yhteiskunnan rakenteiden murentumisesta:

So you understand the roaring wave of fear that swept through the greatest city in the world just as Monday was dawning [...] By ten o'clock the police organization, and by midday even the railway organizations, were losing coherency, losing shape and efficiency, guttering, softening, running at last in that swift liquefaction of the social body. (WW, 91.)

Wells oli ensimmäisiä, joka kuvaili uudenlaista sodankäyntiä, joka ei rajoittunut enää pelkästään kahden armeijan välille, vaan sisälsi myös siviiliväestöön kohdistuvan tuhon ja kauhun (Roberts 2012, xiii). Brittiläinen imperiumi on kaikesta vallastaan ja voimastaan huolimatta avuton hyökkääjien teknologisen ylivoiman edessä. Tätä puolta Wellsin teoksessa on tulkittu ironiana ja hyökkäyksenä brittiläisen imperiumin siirtomaavaltaa kohtaan (ks. Aldiss & Wingrove 1986, 149–150). Marsilaisia verrataan suoraan Euroopan siirtomaavaltoihin teoksessa:

And before we judge of them too harshly we must remember what ruthless and utter destruction our own species has wrought, not only upon animals, such as the vanished bison and the dodo, but upon its own inferior races. The Tasmanians, in spite of their human likeness, were entirely swept out of existence in a war of extermination waged by European immigrants, in the space of fifty years. (WW, 5.)

Teoksissa on myös selkeää ironiaa kirkkoa kohtaan, joka on vahvasti esillä myös muualla Wellsin tuotannossa (Aldiss & Wingrove 1986, 144, 156). Ironia kirkkoa kohtaan henkilöityy apupapin (*curate*) hahmoon ja hänen selviytymiseen sodan kaaoksen aikana. Kaiken kaaoksen ja tuhon keskellä apupappi ei pysty ylläpitämään uskoaan vaan vajoaa kauhun tuottamaan epätoivoon, joka lopulta koituu hänen kohtalokseen:

The curate, I found, was quite incapable of discussion; this new and culminating atrocity had robbed him of all vestiges of reason or forethought. Practically he had already sunk to the level of an animal. (WW, 138–139.)

Teosten adaptoijat kohtasivat varmasti ongelmia Yhdysvalloissa näiden kahden teeman kohdalla. Ironia amerikkalaista ”imperiumia” tai sen ulkopoliittikkaa kohtaan on aina ollut ongelmallista toteuttaa Amerikassa, samoin kuin uskontoon liittyvät kysymykset. Muutokset näkemyksistä kirkon ja uskonnon asemasta loistavat yhtä selkeästi läpi Haskinin elokuvaversiossa kuin ne loistavat poissaolollaan kahdessa muussa adaptaatiossa. Satunnaisia viittauksia tai mainintoja lukuun ottamatta Wellesin ja Spielbergin teokset eivät juurikaan sisällytä selkeitä uskonnollisia viittauksia tai edes apupapin hahmoa. Spielbergin elokuvassa apupappi on muunneltu ja yhdistetty Tim Robbinsin esittämäksi salaliittoteorioita suoltavaksi mielipuoleksi.

Haskinin elokuva on selkeä poikkeus kaikista kohdeteoksista tässä suhteessa. Muutos näkyy niin elokuvan loppukohtauksessa, johon palaan myöhemmin tutkielmassani, kuin myös kirkon edustajan kohdalla. Elokuvassa apupappi on muuntunut vanhaksi ja hillityksi vanhukseksi, joka antaa henkistä

tukea ja neuvoja veljentyttärelleen Sylvialle (Ann Robinson). Pastori Collins (Lewis Martin) on myös mukana kun Yhdysvaltojen armeija valmistautuu vastaamaan ensimmäistä kertaa marsilaisten hyökkäykseen. Ensimmäiset kuolonuhrien myötä jännitteet ovat nousseet ja ensimmäisen taistelu ihmiskunnan tulevaisuudesta on enää hetkien päässä. Viimeisenä hiljaisena hetkenä ennen myrskyä pastori Collins lausuu mietteliäästi, että kukaan ei ole vielä yrittänyt neuvotella rauhanomaisesti hyökkääjien kanssa (WWH, 0:32:33–0:33:58). Pastori lähtee kulkemaan tulevan taistelutantereen poikki pidellen raamattua toisessa kädessään ja toinen käsi nostettuna rauhanomaisesti ylös. Tulevaa sotaa ei voi kuitenkaan enää välttää ja pastorin kuolema laukaisee lopulta sodan ihmisten ja marsilaisten välillä.

Uskonnon rooli ja asema teoksissa on yksi selkeistä eroavaisuuksista Haskinin ja muiden teosten välillä. Toinen on selkeä naispääosan esittäjä ja hänen hahmonsa teoksessa. Sylvia ei missään määrin ole merkittävä henkilö WWH-teoksen tapahtumien kannalta. Hän ei varsinaisesti tee mitään juonen tai kertomuksen edistämiseksi, mutta hän on selkeästi läsnä elokuvassa. Wellsin päähenkilö on naimisissa, mutta saattaa sopivasti vaimonsa turvaan ennen kuin hän joutuu yksin keskelle varsinaista sodan kaaosta. Wellesin radiokuunnelmassa naisia ei ole ollenkaan ja Spielbergin elokuvassa Rayn tytär Rachel on ainoa merkittävä naishahmo. Miehinen ylivalta ei ole ainoastaan WW-teoksen ominaisuus, vaan varsin yleinen piirre apokalyptisissä ja post-apokalyptisissä kertomuksissa (Quinby 2009, 100–101). Post-apokalyptisissä kertomuksissa nykypäivän yhteiskunnan rakenteet ja teknologia ovat tuhon ensimmäiset uhrit ja ne jättävät päähenkilöt selviämään tulevista koettelemuksista voiden turvautua vain omiin kykyihinsä ja vähäisiin resursseihinsa (Cantor 2013, 26–27). Apokalyptisiä kertomuksissa voidaan nähdä myös maskuliinisuuden kriisi, joka pyrkii nostattamaan vanhat maskuliinisuuden arvot kuten kristillisen moraalin, fyysisen voiman ja erämaataidot jälleen arvoonsa (Doyle 2012, 2–3). Selviytymistaidot ja kyky elää luonnossa ovat post-apokalyptisen kertomuksen keskeisiä teemoja, koska se pyrkii luomaan täysin erilaisen maailman arkitodellisuudestamme. Teokset kuten Cormac McCarthyn *The Road* (2006) kuvaavat päähenkilöiden selviytymistä tulevaisuuden toivottomassa erämaassa. Ihmisen on palattava luonnonläheiseen elämään maailman tuhouduttua hänen ympäriltään.

Apokalypsi ja post-apokalypsi tuntuvat korostavan samoja arvoja tästä näkökulmasta. Tina Pippin (1999, 93–96) yhdistää apokalypsin pornografiaan ja kauhukertomuksiin. Pornografiassa katsoja pystyy näkemään tabunsa toteutuvan pysyttelemällä itse kauempana samoin kuin kauhukertomusten kuoleman kokemuksissa (emt. 96). Apokalypsi tarjoaa Pippinin mukaan vastaavanlaisen nautinnon tuodessaan tuhon ja kuoleman katsojan eteen pitäen tämän samalla turvassa noilta kauheuksilta.

Wellsin alkuperäinen teos ei turvaudu pelkästään tähän tuholla nauttimiseen, vaikka se tuokin hyvin konkreettisia ja yksityiskohtaisia kuvauksia lukijan eteen. Osa näistä Wellsin teemoista on kadonnut adaptaatioissa myöhemmin aikoina. Tämä on toisaalta kummallista, koska teemaa pidetään yhtenä adaptoitavista elementeistä siirrettäessä kirjaa valkokankaalle (Hutcheon 2006, 10; Bacon & Mikkonen 2008, 95–96). Linda Hutcheon (2006, 127) on toisaalta esittänyt, että tieteisfiktio voi olla erityisen hankala laji adaptoida eri mediumille ja näiden teosten visioiden siirtäminen valkokankaalle voi olla erityisen ongelmallinen teoksen faneille.

Kaikki kolme adaptaatiota Wellsin teoksesta ottavat selkeitä taiteellisia vapauksia järjestelläkseen kerrontaa, päähenkilöitä ja teoksen teemoja. Tarinan uudelleentulkinta on väistämätöntä, kun teos siirtyy mediumissa, kulttuurissa ja ajassa. Eroavaisuuksien listaus teosten välillä ei ole mielestäni mitenkään hedelmällinen lähtökohta yleisesti tutkimukselle. Kuten Henry Bacon (2008, 96) toteaa kirjoituksessaan Kai Mikkosen kanssa: ”[K]ysymys on yksinkertaisesti siitä, millä yleisyyden tasolla teoksia vertaillaan, mitkä tekijät ovat niin keskeisiä, että ne voidaan todeta samuuden kriteereiksi”. Eroavaisuuksien vertailu riippuu lähtökohdasta sekä ennalta-asetetuista määritelmistä, joita voidaan muuttaa jokaisen tutkimuksen kohdalla. *WW*-teoksen ja sen adaptaatioiden kohdalla muutoksia on niin paljon, että oikeastaan vain tarinan perusosa on pysynyt samana: teknologisesti ylivoimaiset avaruusolennot hyökkäävät maahan ja aiheuttavat tuhoa ennen kuin kuolevat maan bakteerien johdosta. Suurimmat muutokset ovat tapahtuneet päähenkilöiden, ihmisten ja marsilaisten välisen suhteen teemassa sekä kerrontaratkaisuisissa. Tästä syystä lähestymistapani onkin päinvastainen kuin Baconin esityksessä, jossa erot nousevat mielenkiintoisiksi samankaltaisuuksien kautta. *WW*-teoksen ja sen adaptaatioiden kohdalla samankaltaisuudet korostuvat juuri näiden erojen kautta.

Ennen kuin siirryn käsittelemään tarkemmin teosten kerronnallisia ratkaisuja, käsittelen vielä nopeasti muutamia tutkielman jatkolle oleellisia määritelmiä. Apokalypsi ja post-apokalyptinen kertomus ovat hyvin samankaltaisia kertomuslajeja lähestyttäessä niitä esimerkiksi sukupuolitutkimuksen tai maskuliinisuuden teemojen kautta. Ne voivat korostaa ja juhlistaa pitkälti samoja konservatiivisia ideologioita kertomuksissaan. Näiden kahden kertomuslajin välillä on mielestäni silti nähtävissä niin selkeitä kerronnallisuuteen liittyviä eroja, että käsittelen niitä tässä tutkielmassa kahtena eri kertomuslajina. Kolmas apokalyptisyyden muoto, jota en ole vielä oikeastaan yhtään käsitellyt tässä tutkielmassa, on pandemia- ja zombie-apokalypsit. Nämä kertomukset käsittelevät hyvin pitkälle samoja teemoja ja pitkälti jopa käyttävät samoja kerronnallisia ratkaisuja kuin apokalyptiset kertomukset. Ongelma ei ole aivan näin yksioikoinen, koska zombeja löytyy niin apokalyipseista kuten *World War Z* (2013) ja post-apokalyptisistä kertomuksista kuten 28

Days Later (2002) ja *Walking Dead* (2010). Koska aihe ei varsinaisesti liity kohdeteosteni kautta tutkielmaan voin jättää kysymykseen tarkemman vastaamisen tulevaisuuteen, mutta en voi olla täysin huomioimatta sitä tässäkin tutkielmassa.

Looginen vastaus kerronnallisuuden kautta katsottuna on nähdä zombiet vain yhtenä apokalypsin ilmentymismuotona ja yhtenä *Ilmestyskirjan* neljästä ratsastajasta (Gomel 2000, 406). Ruton tai pandemian tuhattua maailman yksilöt katoavat sairastuneiden massaansa eikä tauti valitse uhrejaan: se on armottoman tasapuolinen kaikille (emt. 406–407) – tai niin tasapuolinen kuin sen annetaan olla. Rutto voi osoittautua myös apokalyptisessä kertomuksissa rasismiksi, kuten Jack Londonin novellissa ”The Unparalleled Invasion” (1910), jossa länsimaat tuhoavat Kiinan kemiallisen sodankäynnin avulla. Tai Calverhall Randolph O. taiteilijanimen julkaisema *Serpent’s Walk* -teos (1991), jossa rutto tappaa kaikki mustat, venäläiset ja juutalaiset maailmasta. (Emt. 424.) Rutto- ja epidemiakertomukset muistuttavat niin paljon zombie-kertomuksia, että niistä on vaikea päästä nopeaan lopputulokseen. Ne voivat tarjota vaihtoehdon apokalyptiselle utopialle dystopian muodossa, tai ne voivat olla kokonaan erillinen kertomuksenlaji oman kronotooppinsa myötä. Kysymys on ajankohtainen zombie-kertomusten yllättävänkin suuren suosion myötä nykypäivänä ja lisätutkimus aiheesta tuo toivottavasti uutta tietoa.

3. ”JA MINÄ NÄIN, JA KATSO: HALLAVA HEVONEN” – KERTOVAT TASOT

Onward I look'd beneath the gloomy boughs,
And saw, what first I thought an Image huge.
Like to the Image pedestal'd so high
In Saturn's Temple. Then Moneta's voice
Came brief upon my ear,—‘So Saturn sat
When he had lost his realms’—Whereon there grew
A power within me of enourmes ken,
To see as a God sees, and take the depth
Of things as nimbly as the outward eye
Can size and shape pervade.

- Runosta *The Fall of Hyperion: Canto I* (Keats 1990, 298.)

Narratologian keskeisimpiä tutkimuskohteita on ollut kertomusrakenteiden ja hierarkioiden määrittely viimeisten vuosikymmenten aikana. Kerronnan ja tarinan erottelu toisistaan on muodostunut suorastaan narratologien ”äidinmaidoksi” (Phelan 2011, 58). Vaikka tarkoitukseni on hyödyntää Gérard Genetten (1980) erottelemaa tarinan aikaa ja kerronnan aikaa, kertomuksen jaottelu suoraan tarinan ja kerronnan tasoon on ongelmallisempi apokalyptisen kertomuksen kohdalla – varsinkin jos ajattelemme tarinan (*fabula*) ja kerronnan (*sjuzet*) hierarkkista erottelua, jossa tarina edeltää kerrontaa. Apokalyptinen kertomus ja apokalyptisen juonen rakentuminen sekoittavat tätä jaottelua. Sijoittuuko apokalypsi tarinan vai kerronnan tasolle? Onko se joku tietty tapahtumien sarja, jotain tapahtunutta vaiko sitä, miten se esitetään?

Apokalypsin ei pitäisi olla mahdollinen kertomuksena alkuunkaan, jos pitäydytään tiukasti raamatullisessa tulkinnassa maailmanlopusta ajan ja historian päättymisenä. Se törmää intuitiiviseen ongelmaan, jossa kertomus on menneiden tapahtumien välittämistä eteenpäin ja apokalypsi on kaiken loppu: ”Yötä ei enää ole, eivätkä he tarvitse lampun tai auringon valoa, sillä Herra Jumala on heidän valonsa. He hallitsevat kuninkaina aina ja ikuisesti.” (*Ilm.* 22:5.) Tapahtumat pitäisi ensin ehtiä kokea ennen kuin ne voidaan kirjata ylös kertomukseksi ja jos aika ja muutos päättyvät jossain vaiheessa, niin apokalyptisen kertomuksen kertominen loppuisi juuri ennen tätä loppua, koska kirjoittajan kokeminen loppuisi. Toisaalta todellisen apokalypsin jälkeen ei olisi enää ketään, jota apokalypsin kertomus kiinnostaisi, koska kaikki olisivat kokeneet sen eivätkä he pystyisi Taivaan ajattomuudessa enää ymmärtämään ajallista kertomusta.

Kirjallisuudessa ja kertomuksilla on keinonsa kiertää tällaiset filosofiset ongelmat. Edes kuolema ei ole välttämättä kerrontaa estävä tapahtuma, kuten esimerkiksi elokuvat *Sunset Boulevard* (1950) tai

American Beauty (1999) osoittavat. *American Beauty* aukeaa päähenkilön Lester Burnhamin (Kevin Spacey) kerronnalla ja jatkuu elokuvan loppuun, jossa Lester ammutaan. Kuolema ei estä Lesteriä toimimasta elokuvan *voice over* -kertojana, joten ei ole mahdotonta ajatella että vastaavanlainen kerronta olisi mahdollista maailmanlopun kohdalla. Fiktion keskeisiä keinoja ja tarkoituksia on näyttää lukijalle tapahtumia, jotka ovat arkielämässä meidän ulottumattomissamme. Apokalypsiä on turha lähestyä puhtaana ideologiana kirjallisuustieteen – tai minkään muun kuin filosofian – kautta, koska se on looginen umpikuja. Sitä voidaan lähestyä kuitenkin ajatuskokeena kirjallisuuden kautta.

Ongelma tarinan ja kerronnan suhteesta apokalyptisessä juonirakenteessa palautuu määritelmään apokalypsistä. Määritelmäni mukaan ollakseen apokalypsi kertomuksen täytyy sisältää kaksi selkeää tapahtumaa tarinan tasolla: apokalyptisen profetian ja tämän profetian toteutumisen sekä apokalyptisen singulariteetin. Apokalyptisessä juonirakenteessa profetia on oleellisesti paljastus tai ennuste tulevasta tapahtumasarjasta. Sen toteutuminen on alkupiste kertomuksessa, jonka jälkeen apokalyptinen aika hallitsee kertomusta. *WW*-teoksessa ensimmäiset ennusmerkit tulevasta näkyvät Marsin pinnalla tapahtuvina räjähdyksinä:

As Mars approached opposition, Lavelle of Java set the wires of the astronomical exchange palpitating with the amazing intelligence of a huge outbreak of incandescent gas upon the planet. [...] He compared it to a colossal puff of flame suddenly and violently squirted out of the planet, 'as flaming gases rushed out of a gun. (*WW*, 6.)

And **invisible to me**, [...], flying swiftly and steadily towards me across that incredible distance, drawing nearer every minute by so many thousands of miles, came the Thing they were sending us, the Thing that was to bring so much struggle and calamity and death to the earth. **I never dreamt** of it then as I watched; no one on earth dreamt of that unerring missile. [...] I wished I had a light to smoke by, little suspecting the meaning of the minute gleam I had seen and all that it would presently bring me. (*WW*, 7, lihavointi M. M.)

Tuhon ennusmerkit ovat selvät lukijalle tai kertojan yleisölle, mutta päähenkilölle tarinan tasolla ne ovat täysin näkymättömiä. Aivan kuten Jumalan suuri suunnitelma leijuu tuntemattomana ja kaiken kattavana maailman yllä *Raamatussa* marsilaisten uhka luo teoksessa varjon tulevaisuuden ylle, mutta se pysyy salattuna loppuun asti. Vasta kun päähenkilö on kokenut tapahtumat hän tietää, mitä tapahtumat merkitsevät. Vasta myöhemmin hän pystyy luomaan merkitysyhteydet tapahtumien välille ja kuvaamaan niitä sodan ja maailmanlopun kuvauksin sekä mielikuvin.

Tieteisfiktion maailmanlopun kuvaksissa on harvoin selkeitä enneunia tai näkyjä, jotka kertoisivat lopun aikojen alkaneen. Tieteiselokuvat voivat sisältää salaliittoteoreetikoita, ennustuksia ja selvänäkijöitä, mutta yleensä tarinan ensimmäinen katastrofi, maanjäristys tai tieteellinen löytö kertovat lopun alkaneen. Darren Aronofskin elokuva *Noah* (2014) ja Tarsem Singh Dhandwarin

elokuva *Immortals* (2011) ovat hyviä esimerkkejä yliluonnollisesta profetiasta elokuvissa. *Noah*-elokuvassa Nooa näkee unessaan Jumalalta saamansa näyn, joka kertoo tulevasta tuhosta. Maailma on peittyvä veteen ja toisen unen myötä hän saa tietää, mitä häneltä odotetaan. *Immortals* puolestaan aukeaa Sibyllan oraakkelin näkemään uneen tulevasta sodasta ja mahdollisesta maailmanlopusta, jonka elokuvan sankarien tulee estää. Molemmissa elokuvissa tarinan henkilöahmot ja katsoja näkevät tuhon samaan aikaan: profetia aukeaa kaikille mahdollisimman suodattamattomana.

Vertailukohteena näille elokuville voidaan pitää mayojen maailmanloppunennustuksista vaikutteita saanutta Roland Emmerichin elokuvaa *2012* (2009), jossa auringosta säteilevät neutriinot ovat muuntuneet ja uhkaavat tuhota maapallon ytimen ja johtaa globaaliin katastrofiin. Elokuvan ensimmäisessä kohtauksessa tiedemies Adrian Helmsley (Chiwetel Ejiofor) löytää todisteita muuntuneista neutriinoista ja löydön merkityksestä ihmiskunnalle. Vaikka *2012*-elokuvassa tiede ja tiedemiehet havaitsevat lopun lähestyvän, kertomuksessa on yleensä aina yksi henkilöahmo, joka lausuu kohtalokkaan ennustuksen. *2012*-elokuvassa tämä henkilö on Yhdysvaltojen presidentti Thomas Wilson (Danny Glover), joka lausuu muille maailman johtajille yleisön odottamat sanat: "[T]he world, as we know it, will soon come to an end" (*2012*, 0:08:46–0:08:53). Marsilaisten raketin laukaisun tapaan tämä tieteellinen paljastus viestittää maailmanloppun lähestymisestä. Wellesin, Haskinin ja Spielbergin teokset tuovat tulevan tuhon ennustuksen katsojan eteen ekstraprofeettisen kertojan kautta. Katsoja tietää jo hyvissä ajoin ennen päähenkilöitä, mitä tulee tapahtumaan. Tässä luvussa käsitelen tarkemmin kohdoteosten kerronnallisia tasoja ja miten ne vaikuttavat kertomusten tulkintaan. Aloitan käsittelemällä kertovia tahoja kohdoteoksissa sekä sisäistekijän roolista teoksissa ja lopuksi käsitelen teosten päähenkilöiden asemaa ja toiminnallisia mahdollisuuksia kertomuksissa.

3.1 Wellesin ja Wellesin kertoja sekä näkökulma

No one would have believed in the last years of the nineteenth century that this world was being watched keenly and closely by intelligences greater than man's and yet as mortal as his own; [...] With infinite complacency men went to and fro over this globe about their little affairs, serene in their assurance of their empire over matter. (*WW*, 1.)

The storm burst upon us six years ago now. (*WW*, 5.)

We know now that in the early years of the twentieth century this world was being watched closely by intelligences greater than man's and yet as mortal as his own. (*WWW*, 1.)

WW-teoksen kertoja on vahvasti esillä teoksessa alusta alkaen, kun hän välittää lukijalle sodan tapahtumat kuusi vuotta sodan jälkeen. Samoin WW-teos aukeaa kertojan sanoihin, vaikka kertoja hahmo myöhemmin väistyy taka-alalle teoksessa. Maailmanlopun tapahtumien kerronnallistaminen sisältää omat haasteensa, mutta apokalyptin kertomuksellisen ongelmallisuuden avaaminen voidaan aloittaa tarkastelemalla WW-teoksen kerronnallisia tasoja. Näitä tasoja voidaan purkaa Seymour Chatmanin²¹ (1978, 151; ks. myös Rimmon-Kenan 1991, 110) viestintämallikaavion avulla:

todellinen kirjailija -> [sisäistekijä -> (kertoja) -> (yleisö) -> sisäislukija] -> todellinen lukija.

Chatmanin kaavion yksi selkeistä vahvuuksista on sen eleganssi ja symmetria: jokaiselle kaavion vasemmalla puolella olevalle kohdalle löytyy vastapari oikealta puolen. Malli on yleisesti käytetty tulkintaväline kirjallisuustieteessä, vaikka sen toimimista on myös arvosteltu ja sen eri osien rooleja on kyseenalaistettu (ks. Rimmon-Kenan 1991; Phelan 2011). WW-teoksen kerronnan tulkinnassa se on joka tapauksessa hyödyllinen lähtökohta. Mallin mukaisesti voimme erottaa H. G. Wellsin todellisena kirjailijana teoksen takana. Todellinen Herbert George Wells ei ole tutkielmani kohdalla mielekäs tutkimuskohde, joten keskityn mallin tekstuaalisiin osiin. Erityisesti sisäistekijän ja eri yleisöjen väliset suhteet nousevat myöhemmin esille, mutta sitä ennen tarkastelen kohdeteosten kertojia.

Teoksen kerronta on retrospektiivisesti tapahtuvaa, jossa teoksen nimetön päähenkilökertoja välittää kuusi vuotta aikaisemmin kokemansa tapahtumat aikalaisilleen (yleisölle). Tapahtumista jälkikäteen kertominen on yksi kerronnan yleisimmistä muodoista (Rimmon-Kenan 1991, 114), joten kerronnallisesti WW-teos on hyvin perinteinen, vaikka Gérard Genette (1980, 219) kuvaa Wellsin teoksia ennakoiviksi ja lukee ne kuuluvaksi profetiaaliseen genreen niiden retrospektiivisestä kerronnasta huolimatta. Samoin John J. Pierce (1987, 85) on nimennyt kirjansa luvun Wellsistä nimellä ”The Prophet Wells”, vaikka Wellsin ja muiden tieteiskirjailijoiden todellisesta kyvystä ennustaa tai arvata tulevaisuutta voidaankin olla montaa mieltä (ks. McHale 2010, 17).²²

²¹ Chatman pohjaa mallinsa pitkälti Wayne C. Boothin ideoihin teoksessa *Rhetoric of Fiction*.

²² Brian McHale toteaa artikkelissaan, että esimerkiksi Jules Vernen sukellusvene ja H. G. Wellsin ennustamat panssarivaunut ovat onnekkaita sattumia tieteisfiktion historiassa ja useimmiten esitetyt ennustukset menevät pieleen. Tieteisfiktioille ei voi mielestäni lähtökohtaisesti kirjallisuudenlajina esittää vaatimuksia, että sen pitäisi pystyä ennustamaan tulevaisuutta tai kehittää uusia teknologisia keksintöjä. Toisaalta tuntuu vähättelevältä kutsua onnistuneita ennustuksia pelkästään onnenkaupaksi. Teknisten keksintöjen ennakoiminen voi olla helpompaa kuin sosiaalisten olojen

Genette laskee Wellsin kuuluvan *a priori* -kirjallisuuteen, tai ennakoivaan kirjallisuuteen (*novels of anticipation*), koska niiden kertomisen hetki on myöhemmin kuin oikea kirjoittamisen hetki. Tässä suhteessa Genette on kyllä oikeassa, *WW*-teos julkaistiin vuonna 1898, mutta teoksen tapahtumat sijoittuvat 1900-luvulle: ”And early in the twentieth century came the great disillusionment” (*WW*, 3). Teoksen ajankohta ja julkaisuajankohta eivät kuitenkaan eroa toisistaan niin merkittävästi, että kyseessä olisi selkeästi tulevaisuuden spekulatiota. Se liittyy enemmän teoksen pyrkimykseen kuvata maailma mahdollisimman tunnistettavasti, jotta lukijat voivat samaistua kertomukseen.

Kaikki kolme adaptaatiota Wellsin teoksesta käyttävät samanlaisia kerronnallisia ratkaisuja aloituksissaan. *WWW*-teos muistuttaa rakenteellisesti eniten alkuperäisteosta. Wellesin kuunnelma rakentuu Wellsin teoksen tapaan kahteen osioon: ensimmäinen osa kertoo marsilaisten hyökkäyksestä ihmiskuntaa vastaan ja toinen osa seuraa Richard Piersonin kokemuksia sodan runtelemassa maailmassa. Molemmissa teoksissa on havaittavissa selkeä muutos kerronnan tyyliässä näiden kahden osion välillä. Yksi suurista eroista Wellsin ja Wellesin teosten välillä on kertojan rooli teoksen ensimmäisessä osassa. *WWW*-teoksen aloittaa Orson Wellesin kertojaääni, joka toistaa *WW*-teoksen ikonisen aloituksen:

We know now that in the early years of the twentieth century this world was being watched closely by intelligences greater than man’s and yet as mortal as his own. [...] In the thirty-ninth year of the twentieth century came the great disillusionment. It was the end of October. Business was better. The war scare was over. More men were back at work. Sales were picking up. On this particular evening, October 30, the Crossley service estimated that thirty-two million people were listening in on radios. (*WWW*, 1.)

Kertoja luo aloituksen kautta sekoituksen normaalia radiolähetystä ja radiokuunnelmaa:

ANNOUNCER THREE: Good evening, ladies and gentlemen. From the Meridian Room in the Park Plaza in New York City, we bring you the music of Ramon Raquello and his orchestra. With a touch of the Spanish. Ramon Raquello lead off with ”La Cumparsita.”

(PIECE STARTS PLAYING)

ANNOUNCER TWO: Ladies and gentlemen, we interrupt our program of dance music to bring you a special bulletin from the Intercontinental Radio News. At twenty minutes before eight, central time, Professor Farrell of the Mount Jennings Observatory, Chicago, Illinois, reports observing several explosions of incandescent gas, occurring at regular intervals on the planet Mars. [...] We now return you to the music of Ramon Raquello, playing for you in the Meridian Room of the Park Plaza Hotel, situated in downtown New York. (*WWW*, 1–2.)

tai yhteiskunnallisten muutosten ennustaminen, mutta se ei vähennä niiden teosten merkitystä, jotka ovat onnistuneet tässä.

Alun ekstradiegeettistä kertojan jälkeen teoksen kerrontatapa muuttuu. Kerronta vaihtelee teoksen ensimmäisen puoliskon aikana musiikkilähetyksen ja uutisraporttien välillä antaen vaikutelman tapahtumien samanhetkisestä toteutumisesta. Muutos luo illuusion, että kerronta tapahtuu yhtä aikaa tarinan kanssa (Genette 1980, 217; Rimmon-Kenan 1991, 115). Teos koostuu melkein kokonaan henkilöhahmojen dialogista tai eri henkilöiden puheesta teoksen yleisölle. Vasta teoksen lopussa Pierson ottaa selvästi enemmän kertovan asenteen, välittäen kuulijalle aikaisempia tapahtumia: "As I set down these notes on paper, I'm obsessed by the thought that I may be the last living man on earth. I have been hiding in this empty house near Grover Mill." (WWW, 14.)

Selkeän kertojahahmon puuttuminen ei tarkoita, etteikö teoksessa olisi olemassa kertojaa (Rimmon-Kenan 1991, 112–113) ja Wellesin teos hyödyntää henkilöhahmokerrota (Phelan 2005; 2011, 61–62) tapahtumien välittämisessä kuulijalle:

PHILLIPS: I see, do you still think it's a meteor, Professor?

PIERSON: I don't know what to think. The metal casing is definitely extraterrestrial... not found on this earth. Friction with the earth's atmosphere usually tears holes in a meteorite. This thing is smooth and, as you can see, of cylinder shape.

PHILLIPS: Just a minute! Something's happening! Ladies and gentlemen, this is terrific! **This end of the thing is beginning to flake off! The top is beginning to rotate like a screw!** The thing must be hollow!

VOICES: She's movin'! **Look, the darn thing's unscrewing!** Keep back, there! Keep back, I tell you! Maybe there's men in it trying to escape! It's red hot, they'll burn to a cinder! Keep back there. Keep those idiots back! (WWW, 6, lihavointi M. M.)

Kuulija pystyy rakentamaan mielikuvan tapahtumista ja kertovasta tahosta dialogin ja oman tulkintansa kautta. Näin kuulija rakentaa teokselle kertovan tahon, vaikka tämä ei olisikaan eksplisiittisesti esillä. Kuulija tulkitsee teoksesta kuitenkin kertovan tahon, joka välittää tapahtumat hänelle. WW-teoksen uutislähetyksen muoto mahdollistaa selostajahahmoja tiivistämään tapahtumia ja välittämään tietoa, jota olisi hankala välittää dialogin kautta. Uutisten lukija toimii näin kertojan asemassa, vaikka ei olekaan teoksen varsinainen kertojahahmo, ja ohjaa kuulijan tulkintoja tapahtumista:

ANNOUNCER: Ladies and gentlemen, I have a grave announcement to make. Incredible as it may seem, both the observations of science and the evidence of our eyes lead to the inescapable assumption that those strange beings who landed in the New Jersey farmlands tonight are the vanguard of an invading army from the planet Mars. The battle which took place tonight at Grovers Mill has ended in one of the most startling defeats ever suffered by any army in modern times; seven thousand men armed with rifles and machine guns pitted against a single fighting

machine of the invaders from Mars. One hundred and twenty known survivors. The rest strewn over the battle area [...] crushed and trampled to death under the metal feet of the monster. (WWW, 10.)

Teoksesta voidaan tulkita näin useitakin kertovia tasoja. Ensimmäisenä kuulija törmää tarinan yläpuolella olevaan ekstradiegeettiseen kertojaan, joka määrittelee kertomuksen sävyn. Wellsin kertojan tapaan myös Wellesin ekstradiegeettinen kertoja tietää jo mitä tulee tapahtumaan: ”We know now that as human beings busied themselves about their various concerns they were scrutinized and studied” (WWW, 1). Myöhemmin teoksessa henkilöhahmot toimivat välillä enemmän ja välillä vähemmän kertojan asemassa välittäessään kuulijalle mitä tapahtuu. Ensimmäisen osion lopussa kuvattu New Yorkin tuho sekoittaa osaltaan sotareportaasia ja maailmanlopun kuvastoa keskenään. ”No more defenses. Our army wiped out... [...] Now they’re lifting their metal hands. This is the end now. Smoke comes out... black smoke, drifting over the city” (WWW, 13). Ero on huomattava verrattuna toisen osion tyyliin ja sävyyn:

All that happened before the arrival of these monstrous creatures in the world now seems part of another life...a life that has no continuity with the present [...] My wife, my colleagues, my students, my books, my observatory, my... my world... where are they? Did they ever exist? Am I Richard Pierson. What day is it? Do days exist without calendars? Does time pass when there are no human hands left to wind the clocks? (WWW, 14.)

Kerronta on paljon intiimimpää ja se keskittyy Piersonin sisäiseen maailmaan ja kokemuksellisuuteen tapahtumien keskellä. Piersonin kysymykset pureutuvat suoraan ajan ja apokalypsin ytimeen: ajan ja maailman suhteeseen inhimillisen todistajan kanssa. Apokalyptisyys vaikuttaa syntyvän vasta kerronnan tasolla, kun tarinan tapahtumat tuodaan esille kerronnan läpi. Mikä tahansa tapahtumasarja voidaan kuvata apokalyptistä kuvastoa hyödyntäen ja synnyttää apokalyptinen tunnelma. Varsinainen apokalypsi ei voi kuitenkaan olla pelkästään kerronnallisia ratkaisuja tai olla olemassa vain kerronnan tasolla. Myös tarinan tapahtumien täytyy olla apokalyptisiä, jotta voidaan puhua todellisesta apokalypsistä.

Elokuvan kerronta tuntuu tapahtuvan samaan aikaan kuin katsoja näkee ne (Bacon 2000, 19) ja elokuvakamera luo illuusion suorasta tapahtumien välittämisestä katsojalle (Chatman 1978, 154). Esittämisen ja kertomisen välinen ero on ollut kiista kirjallisuustieteessä Platonista lähtien ja ollut merkittävässä roolissa myös kirjallisuuden taiteellisuuden kysymyksessä (Rimmon-Kenan 1991, 136; Lothe 2000, 34). Platonin Sokrateen ajatuksista johtama klassinen jaottelu *diegesiksen* (kertomisen) ja *mimesiksen* (esittämisen) välillä on yksi esimerkki monien joukossa, miten termejä voidaan määrittellä hyvin eri tavalla kirjallisuus- tai humanistisissa tieteissä. Näiden kahden termin suppea tai laava määrittely (Rimmon-Kenan 1991, 135–136) johtavat varsin eriäviin näkemyksiin niiden

merkityksestä. Tässä tutkielmassa käytän termejä lähinnä vertailu- tai ihannekohtina. Jo Wayne C. Booth (1983) ja Gérard Genette (1980, 163–164) esittivät, että kirjallisuudessa mimesis on illuusion, koska kertomus ei voi koskaan ”’esittää’ ja ’imitoida’ kertomaansa tarinaa” (emt.). Tämä mimesiksen illuusio on mielestäni apokalyptin pyrkimys. Apokalyptinen kertomus pyrkii esittämään tapahtumat todellisina ja sellaisina kuin ne tulevat tapahtumaan myös arkitodellisuudessa.

Tästä syystä elokuva tuntuu olevan erityisen hyvä kerrontamuoto katastrofi- ja apokalyptisille kertomuksille. Kerronnan neutraaliuden mielikuva luo illuusion tapahtumien aukeamisesta katsojan eteen ja avaa sen maailman ja paljastaen totuuden katsojalle. Jakob Lothe (2000, 27–31), joka nojaa paljon Seymour Chatmanin ajatuksiin ja teoriaan, osoittaa elokuvan kertojan pirstaleisuuden verrattuna kirjallisen tekstin kertojaan. Lothe käsittelee teoksessaan myös David Bordwellin ajatusta, jossa elokuvilla ei ole varsinaisesti kertojaa, vaan katsoja rakentaa elokuvan kerronnan (emt. 28; Bacon 2000, 222). Kuten Henry Bacon kiteyttää teoksessaan, Chatmanin ja Bordwellin eriävät näkemykset tuntuvat olevan lopulta kiinni siitä ”käytetäänkö objektinominalisointi-muoto ’-ion’ vai nomina agentis -ilmaisua ’-or’” (Bacon 2000, 222). Toisaalta elokuvan kertojan läsnäolo, mikäli hän ei ole *voice over* -kertojan tapaan eksplisiittisesti esillä, voi ohjata paljon elokuvan tulkintaa.

Molemmat kohde-elokuvat pyrkivät tavallaan adaptoimaan kahta teosta: Wellsin alkuperäistä teosta, sekä Wellesin radiokuunnelmaa, joka popularisoi kertomuksen Yhdysvalloissa. Molemmat elokuvat hyödyntävät enemmän Wellesin ratkaisuja kerronnan hierarkkisesta rakentumisesta. Sekä Haskinin että Spielbergin elokuvat aukeavat ekstra- ja homodiegeettisen kertojan avaukseen:

No one would have believed in the early years of the 21st century that our world was being watched by intelligences greater than our own, [...] With infinite complacency, men went to and fro about the globe, confident of our empire over this world. (WWS, 0:01:57–0:02:08.)

No one would have believed in the middle of the 20th century that human affairs were being watched keenly and closely by intelligences greater than man's. Yet across the gulf of space, on the planet Mars, intellects vast and cool and unsympathetic regarded our Earth with envious eyes, slowly and surely drawing their plans against us. [...] Inhabitants of this dying planet [Mars] looked across space with instruments and intelligences of which we have scarcely dreamed, searching for another world to which they could migrate. They could not go to Pluto, [...] The Martians considered Saturn, [...] (WWH, 0:01:37–0:02:21.)

Haskinin elokuvan ekstradiegeettinen kertoja samaistaa itsensä selkeästi ihmisiin, mutta samalla erottaa itsensä muista ihmisistä vielä dramaattisemmalla tavalla kuin Wellsin kertoja. Wellsillä kertoja tyytyy arvailemaan ja spekuloidaan marsilaisten ajatuksia eikä tuo suoraan esille muista ihmisistä eriäviä kykyjään. Haskinin elokuvassa kertoja ei pyri salaamaan tietoaan, vaan osoittaa

alusta alkaen omaavansa tietoa marsilaisista ja heidän ajatuksista, mitä muilla kertomuksen hahmoilla ei ole.

Haskinin elokuvassa on vielä yksi ylempi kommunikaation taso, joka ilmaisee itsensä aivan teoksen alussa ennen varsinaisen elokuvan alkua. Ensimmäiset kuvat elokuvassa ovat mustavalkoinen montaasi aiemmista sodista maailmassa ja ääni julistaa kuvien aikana katsojille:

In WWI, for the first time ever, nations combined to fight nations, using the crude weapons of the day. WWII involved every continent. Science provided new tools of war. These reached an unparalleled peak in their capacity for destruction. Now, fraught with the terrible weapons of super-science, menacing every creature on Earth, comes The War of the Worlds! (WWH, 0:00:07–0:00:34.)

Vasta näiden sanojen jälkeen teoksen varsinainen kertojääni (Cedric Hardwick) lukee alkuperäisen teoksen alkusanat. Aivan ensimmäisten sanojen lukijaa ei kuulla enää elokuvan aikana, toisin kuin varsinaista elokuvan kertojaa, mutta se luo selkeän tunnelman ja sävyn elokuvalle. Kuvat taisteluista maailmansodissa luovat pohjan elokuvan taistelukohtauksille ja uusille erikoisefekteille, jotka toivat tarinan kokemuksen uudella tavalla katsojan eteen. Haskinin elokuvan kertoja palaa ääneen vielä elokuvan puolivälissä tapahtuvan taistelumontaasin aikana sekä ihan elokuvan lopussa. Spielbergin elokuvasta puuttuu Haskinin elokuvan taistelumontaasi, mutta myös hänen elokuvassa kertojääni palaa aivan elokuvan lopussa lukemaan teoksen lopetuksen.

Phelanin (2005, 18; 2007, 4–5) mukaan fiktiivisissä teoksissa on kaksoisretorinen tilanne: kertoja kertoo yleisölleen samalla kun kirjailija kertoo lukijalle. WW-teoksessa tämä tulee ilmi heti alusta alkaen: ”The planet Mars, I scarcely need remind the reader” (WW, 3). Teoksen kertoja puhuttelee yleisöä ja tekijä lukijaa. Fiktion kaksoisretorinen tilanne monimutkaistaa Chatmanin mallin oikealla puolen olevaa osiota, josta löytyy kertojan yleisö ja implisiittinen lukija. Implisiittinen lukija mielletään usein tekijän ihannelukijaksi, jolle hän kirjoittaa teoksensa ja jolla on tarpeelliset tiedot ymmärtää lukemaansa tekstiä. Tätä lukijamallia voidaan kutsua myös *auktoriaaliseksi* tai tekijän tarkoittamaksi yleisöksi (Mikkonen 2011, 39). Auktoriaalisen yleisön lisäksi malli esittää kerronnallisen yleisön, jonka jäsenenä lukija pyrkii uskomaan lukemansa teoksen totena (Phelan 2007, 4–5; Mikkonen 2011, 40). Kertomuksen dynamiikka perustuu näiden eri lukijaroolien vuorovaikutukseen tekijän välittämän sanoman välillä.

Phelanin mallissa sisäistekijä on kaiken taustalla toimiva taho, joka rakentaa kertomuksen kokonaisuuden. Phelan (2005, 45) määrittelee sisäistekijän yksinkertaistetuksi versioksi todellisesta kirjailijasta ja tämän arvoista sekä uskomuksista. Wayne C. Booth esitteli sisäistekijän termin

ensimmäisen kerran teoksessaan *The Rhetoric of Fiction* (1983, 67–69), jonka jälkeen termi on törmännyt sekä sisällölliseen että nimelliseen vastarintaan. Booth ja Phelan (2005) näkevät sisäistekijän yhteydessä historialliseen kirjailijaan, kun puolestaan Seymour Chatman ja Slomith Rimmon-Kenan näkevät termin tekstistä esiin nousevana ideologisena arvojärjestelmänä (ks. Chatman 1978; Rimmon-Kenan 1991; Phelan 2005; Steinby 2013d). Siinä missä Boothille sisäistekijä on ”teoksessa läsnä oleva kirjailija” (Steinby 2013d, 107) Rimmon-Kenanin mukaan ”sisäistekijä on syytä hahmottaa konstruktioksi, jonka lukija päättelee ja kokoaa kaikista tekstin aineksista” (Rimmon-Kenan 1991, 111). Sisäistekijällä ei siis varsinaisesti ole ääntä tai varsinaista olemusta teoksessa (Chatman 1978, 145; Rimmon-Kenan 1991, 110) vaan lukija konstruoi hänet teoksen rakenteesta ja kerronnasta.

Olen samaa mieltä Phelanin ja Boothin kanssa siitä, että sisäistekijä on teoksen kokonaisuuden rakentava hahmo, joka on erotettava kertojasta ja muista teoksen hahmoista. Sisäistekijä on kokonaisuus, jonka lukija voi tulkita tekstistä itsestään omien kokemuksiansa ja asenteidensa kautta. Apokalyptisessä kertomuksessa sisäistekijä liittyy mielestäni apokalypsin luonteeseen ja maailman muuttumiseen. Hän on se kertomuksen takana oleva voima, jolla on jonkinlainen tieto ajasta tai maailmasta, jonka hän haluaa paljastaa lukijalle teoksen edetessä. Apokalypsin totuus on jossain määrin rinnastettavissa tuhon jälkeiseen pelastukseen ja siitä nousevaan arvomaailmaan, jotka pelastuvat apokalyptisestä tulesta ja jotka tuomitaan kadotukseen. Apokalypsin ei myöskään tarvitse periaatteessa sisältää totuutta pelastuksesta: tuomio ilman kuvattua pelastusta on yhtäläillä apokalyptinen totuus kuin pelastus tuomion jälkeen.

3.2 Sisäistekijä ja teoksen yleisöt

Teoksen kerronnan tulkitsemassa on myös erotettava toisistaan kuka kertoo ja kuka näkee. Genette (1980, 189) erottaa kertojan äänen näkemisestä termillä fokalisaatio (*focalization*), kun taas esimerkiksi Chatman (1978, 151–152) käyttää termiä näkökulma (*point of view*). Sekä Wellsin että Wellesin teoksissa kerronta vaihtuu teosten aikana useampaan kertaan pois kertojasta, välillä jopa tilanteisiin, joihin kertojalla ei pitäisi olla mitään pääsyä:

But very early in the morning poor Ogilvy, who had seen the shooting star and who was persuaded that a meteorite lay somewhere on the common [...] rose early with the idea of finding it, [...] He approached the mass, surprised at the size and more so at the shape, [...] (WW, 10–11.)

COMMANDER: [...] No chance to release bombs. Only one thing left... drop on them, plane and all. We're diving on the first one. Now the engine's gone! Eight... (PLANE GOES DOWN) (WWW, 12.)

OPERATOR FOUR: 2 X 2 L calling C Q... 2 X 2 L calling C Q... 2 X 2 L calling C Q... New York. Isn't there anyone on the air? Isn't there anyone on the air? Isn't there anyone... 2 X 2 L – (WWW, 14.)

Wellesin radiokuunnelmassa kerronta vaihtelee reportterien ja kuuluttajien luota pommikoneisiin ja tykistöpatereihin. Wellsin kertoja puolestaan tietää, mitä Ogilvy teki tuona kohtalokkaana aamuna, vaikka Ogilvy kuolee ensimmäisten joukossa marsilaisten lopulta hyökätessä ihmisiä vastaan. WW-teoksen puolivälissä kertoja siirtyy seuraamaan pidemmäksi aikaa veljensä kohtaloa Lontoossa marsilaisten hyökkäyksen aikana. Samoin WWH-teoksessa kuvataan tapahtumia, joita kertomuksen päähenkilöillä ei ole mitään mahdollisuutta nähdä. Elokuvan kertoja kulkee uutislähetysten mukana kuvaamassa ihmisiä, jotka ovat liimautuneena kuuntelemaan radiolähetystä eri puolilla Yhdysvaltoja juuri ennen ensimmäistä taistelua.

Kerronta ei ole näissä teoksissa sidottu pelkästään yhteen tilaan tai henkilöhahmoon. Ainoastaan Spielbergin elokuvaversioon kerronta on selkeästi sidottu Rayn kokemuksiin ja tapahtumiin hänen lähellään. Myöskään tässä elokuvassa kerronta ei näytä kaikkea, mitä Ray tekee ja välillä kuvaa tapahtumia, mitä Ray ei voi nähdä. Silti elokuvan kerronta on paljon rajatumpaa WWS-teoksessa kuin muissa kohdeteoksissa. *Kuka* näkee on oleellinen kysymys kirjallisuustieteessä ja erityisesti kertomusteoriassa, mutta apokalyptisen kertomuksen kohdalla on mielestäni oleellisempaa kysyä *mitä* nähdään. Fokalisaation subjekti näkee jotain, jonkin objektin (Bal 1985, 29; Rimmon-Kenan 1991, 95) ja juuri tämä näkökulman kohde on oleellinen tutkielmassani.

Kysymystä fokalisaatiosta ei voi kuitenkaan täysin ohittaa, koska jo edellisessä lauseessa sekoitin fokalisaation näkökulmaan. Genette (1980, 189) erottaa fokalisaation näkökulmasta ja määrittelee itse fokalisaation abstraktimmaksi pyrkiessään tekemään eroa visuaalisiin konnotaatioihin (Rimmon-Kenan 1991, 92). Apokalypsissä on pohjimmiltaan kyse totuuden ja/tai paljastamisen näyttämisestä: joku haluaa näyttää toiselle jonkin salaisuuden, tai tiedon siitä, miten maailma tulee loppumaan, tai millainen uusi maailma tulee olemaan muutoksen jälkeen. Tästä syystä olen päätenyt käyttämään näkökulman käsitettä Genetten fokalisaation sijasta tässä tutkielmassa, vaikka fokalisaatio teknisempänä terminä voisi tuoda esiin muita huomioita kerronnasta. Painottaakseni apokalyptisen kertomuksen tietoista rakentumista totuuden näyttämisen, tai sen löytämisen ympärille, olen päätenyt käyttämään termiä näkökulma.

Se mitä kertomuksessa näytetään – sekä kuka näkee ja kuka kertoo siitä – on osa kokonaisuutta, jonka taustalla on teoksen sisäistekijä (Phelan 2005, 45). Sisäistekijän perimmäisenä motiivina on halu kertoa lukijalle jotain ja vaikuttaa teoksen kautta lukijaan. James Phelan (2011) on kehittänyt uuden version korvaamaan Chatmanin kommunikaatiomallin selittääkseen sisäistekijän mahdollisuuksia vaikuttaa todelliseen lukijaan. Oleelliset erot näiden kahden mallin välillä on todellisen kirjailijan puuttuminen Phelanin mallista, jossa sisäistekijä asetetaan vastakkain todellisen lukijan kanssa. Näiden kahden tahon väliin sijoittuvat kaikki muut tekstuaaliset ja tulkinnalliset välineet, kuten kertoja, sisäislukija, kerronnallinen lukija, tila ja aika (*occassion*). Phelanin mallin mukaan sisäistekijä on myös vastuussa apokalyptin tuhosta ja maailma muuttavasta katastrofista. Wellsin tarinassa tämä maailmanlopun uhka tulee avaruusolentojen muodossa, mutta toiset teokset hyödyntävät muita katastrofin muotoja. Maailmanlopun tuhon muoto on useimmiten suoraan yhteydessä siihen pelastukseen, joka odottaa kertomuksen lopussa. Se linkittyy oleellisesti henkilöihahmojen toiminnallisuuteen sekä pelastusosioon, joka seuraa tuhoa.

Wellsin teoksen ensimmäinen luku toimii ekspositiona, joka toistuu adaptaatioissa ekstradiegeettisen kertojan aloituksena, joita käsittelin edellisessä luvussa. Oleellinen ero näiden neljän eksposition kohdalla on Wellsin kappale, joka vertaa marsilaisia ihmiskuntaan:

And before we judge of them too harshly we must remember what ruthless and utter destruction our own species has wrought, not only upon animals, such as the vanished bison and the dodo, but upon its own inferior races. [...] Are we such apostles of mercy as to complain if the Martians warred in the same spirit? (WW, 5.)

Kaikki kolme muuta kohdeteosta tyytyvät osoittamaan hyökkääjien ylivertaisuuden ihmiskuntaan: ”[M]inds that to our minds are as ours are to the bests in the jungle” (WWW, 1), ”that human affairs were being watched keenly and closely by intelligences greater than man’s” (WWH, 0:01:40–0:01:46), ”intellects vast and cool and unsympathetic regarded our planet with envious eyes” (WWS, 0:02:13–0:02:23). Teosten ekspositioiden tarkoitus on ohjata ja säännellä lukijan odotuksia ja ennakoajatuksia teoksesta (Bacon 2000, 100; Phelan 2007, 17–18). Marsilaiset eivät ole Wellsin teoksessa enää kopioita ihmisistä kuten aiemmat kuvaukset avaruusolennoista esimerkiksi Kuussa olivat olleet. Wellsin marsilaiset olivat eri evoluution asteella olevia olentoja kuin ihmiset (Crossley 2011, 114). Silti ne ovat hyvin samanlaisia ihmisiin verrattuna, koska molemmat olivat evoluution alaisia, ympäristönsä muovaamia. Tämä vertaus konkretisoituu myöhemmin teoksessa, kun päähenkilö törmää uudelleen tykkimieheen teoksen lopussa ja tämä on kehitelty suunnitelman, missä ihmiset voivat syrjäyttää marsilaiset sotakoneiden ohjaajina:

”Those who stop obey orders. Able-bodied, clean-minded women we want also – mothers and teachers. No lackadaisical ladies – no blasted rolling eyes. We can’t have any weak or silly. Life is real again, and the useless and cumbersome and mischievous have to die. They ought to die. They ought to be willing to die. [...] Just imagine this: Four or five of their fighting-machines suddenly starting off – Heat-Rays right and left, and not a Martian in ’em. Not a Martian in ‘em, but men – men who have learned the way how.” (WW, 162–163.)

I believed unhesitatingly both in his forecast of human destiny and in the practicability of his astonishing scheme, and the reader who thinks me susceptible and foolish must contrast his position, reading steadily with all his thoughts about his subject, and mine, crouching fearfully in the bushes and listening, distracted by apprehension. (WW, 164.)

Wellsin teoksessa kulkevat evoluution kehityksen ja sivilisaation epäonnistumisen teemat, joihin lukijaa johdatetaan. Teoksen ensimmäisen luvun tieteellinen selostus Mars-planeetan ominaisuuksista ja ihmiskunnan väkivaltaisuudesta ohjaavat lukijaa haluttuun suuntaan. Samoin teosten päähenkilöt ohjaavat lukijaa kohti tietynlaista lukutapaa ja apokalyptisen totuuden ajatusta. Wellsin päähenkilö on tieteellisiä artikkeleita kirjoittava analyttinen henkilö, joka pyrkii kuvaamaan ja raportoimaan tapahtumia mahdollisimman tarkasti. Haskinin elokuvan Clayton on myös tiedemies, mutta hän on enemmän Hollywoodin elokuvatiedemiehen stereotypia ja Spielbergin elokuvan Ray on tavallinen työväenluokan edustaja. Kertomusten päähenkilöitä voidaan tutkia Phelanin (1989, 2–3) kolmella kategorialla: mimeettisellä, temaattisella ja synteettisellä. Mimeettinen taso pyrkii luomaan mahdollisimman uskottavan henkilöähahmon tai maailman. Temaattinen puoli nostaa lukijan kiinnostusta kertomuksen ideologiaan, filosofisiin tai eettisiin kysymyksiin ja synteettinen puoli keskittää huomion teokseen rakenteena tai luomuksena.

Apokalyptisissa kertomuksissa mimeettinen taso on mielestäni liitoksissa ennen kaikkea maailmaan ja liittyy vahvasti Darko Suvinin tiedostavaan vieraannuttamiseen. Teoksen maailman täytyy olla tieteellisesti ja luonnonlakien puolesta lähellä omaamme, jotta lukija voi uskoa tieteisfiktion maailman voivan korvata arkitodellisuuden. Tästä samasta syystä apokalyptiset kertomukset sijoittuvat usein lähelle julkaisuajankohtaansa, koska niiden tarkoitus on saada lukija uskomaan, että kertomuksen tapahtumat voisivat tapahtua lukijan todellisuudessa. Henkilöähahmot ovat tieteisfiktiossa puolestaan enemmän temaattisia kuin mimeettisiä. Henkilöähahmot edustavat jotain tietynlaista ajatusmaailmaa tai ideologiaa enemmän kuin psykologisesti uskottavia ihmisiä. Wellsin päähenkilö edustaa selkeästi tieteellisemmän ja analyttisemmän ajattelumaailman ihmisiä, joka vahvistuu entisestään hänen vertautuessa apupapin hahmoon teoksen puolivälissä:

At Haliford I had already come to hate the curate’s trick of helpless exclamation, his stupid rigidity of mind. His endless muttering monologue drove me at times, thus pent up and intensified, almost to the verge of craziness. (WW, 135.)

Wellsin päähenkilön mieli pysyy kasassa siinä missä kirkonmiehen mieli ja usko horjuvat ja lopulta murtuvat kokonaan. H. G. Wells oli tunnetusti kiinnostunut evoluutiosta ja opiskeli aikanaan Charles Darwinin läheisen tukijan T. H. Huxleyn alaisuudessa, mikä vaikutti pitkään Wellsin teoksissa (McConnell 1981, 15–16, 60–63). Evoluutio ja ihmisen kehitys ovat keskeisiä teemoja myös Wellsin muissa tunnetuimissa teoksissa: *The Time Machine* (1895), *The Island of Doctor Moreau* (1896) ja *The Invisible Man* (1897). Näiden teosten lukeminen pelkästään evoluutioteeman kautta lähentelee uhkaavasti McHalen (2010, 14) esittämää vaaraa tieteisfiktion lukemisesta pelkästään historiallisesta näkökulmasta. Evoluutioteoria oli vielä 1800-luvun loppupuolella kiivaasti väitelty aihe – kuten se on vielä nykypäivänäkin joissain paikoissa – ja Wellsin teokset olisi helppo lukea aiheen ympärille rakennetuiksi teoksiksi. Mutta *WW*-teoksen sisäistekijästä on luettavissa näitä ideologioita taipumuksia. *WW*-teoksen spekulatio ihmiskunnan tulevaisuudesta menee kuitenkin tätä pidemmälle eikä teoksen sisäistekijä anna lukijalle selkeää ratkaisua tai vastausta ihmisten kohtalosta. Teoksessa lopulta luonto, ihmisen elinympäristö johon hän on aikojen saatossa sopeutunut, lyö hyökkääjät ja ihminen on kaikkine keksintöineen voimaton sivustakatsoja.

Wellsin teokset ovat innoittaneet lukemattomia seuraajia tieteisfiktion puolella ja erityisesti hänen kuvauksensa marsilaisista avaruusolentoina on pysynyt tieteisfiktion keskeisinä trooppeina nykypäivään asti. Monet Wellsin seuraajista päätyivät kuitenkin käyttämään avaruusolentoja ehdottoman toiseuden edustajana (Fitting 2000, 132–133) jolloin *WW*-teoksen spekulatiivinen puoli ihmisen tulevaisuudesta on pitkälti unohdettu. *WWH*-elokuvan voidaan hyvällä syyllä esittää kuuluvan tähän joukkoon, koska teoksesta on poistettu pitkälti kaikki ongelmalliset teemat ja kysymykset, jotka tekevät *WW*-teoksesta monisyisemmän lukukokemuksen. Elokuvassa avaruusolennot ovat kuolevan planeetan pakolaisia, jotka eivät pyri rauhanomaiseen kanssakäymiseen ihmisten kanssa vaan hyökkäävät ilman varoitusta. Armoton hyökkäys ihmisiä vastaan toistuu kaikissa kohdeteoksissa, mutta poistamalla viittauksen ihmisten ja marsilaisten yhtäläisyyteen *WWH*-teos painottaa enemmän teoksen speaktaakkelimaisuutta ja tuhoa.

WWH-teos on selkeästi viime vuosisadan puolivälin tieteisfiktiivinen teos, joiden keskeisiä konventiota Susan Sontag on käsitellyt artikkelissaan ”The Imagination of Disaster” (1965). Keskeisten trooppien ja konventioiden käyttö tuo esiin *WWH*-teoksen synteettisen puolen, jolloin katsoja kiinnittää huomiota teokseen luotuna objektina. Toistuvien kliseiden käyttö kerronnassa estävät katsojaa näkemästä teosta mahdollisesti totena vaan ennen kaikkea fiktiivisenä teoksena. *WWS*-elokuva eroaa selkeämmin aiemmista teoksista painottaessaan enemmän teoksen mimeettistä puolta: Ray on paljon psykologisesti uskottavampi hahmo ja teoksen kerronta ei liiku vapaasti ympäri

maailmaa sodan mukana vaan pysyy Rayn näkökulmassa. Painotukset teosten välillä tuovat esiin sisäistekijöiden eroavaisuudet teosten välillä ja mihin lukijan halutaan keskittyvän teosten edetessä. Sisäistekijän pyrkimykset vaikuttaa lukijaan teoksen painotusten kautta ovat puolestaan liitoksissa siihen apokalyptiseen totuuteen, mitä teoksessa halutaan tuoda esille. Teosten sisäistä apokalyptistä totuutta voidaan analysoida tarkastelemalla päähenkilöiden asemaa ja suhdetta kertomuksen sisällä.

3.3 Henkilöhahmot ja toiminnan vapaus

Henkilöhahmot ovat pitkään olleet ongelmallisia tutkimuskohteita kirjallisuudessa monestakin erisyistä. Hahmot kirjallisuudessa ja muissa esittävässä taiteenlajeissa ovat toisaalta jäljitelmiä todellisista, oikeista ihmisistä ja samalla pelkkiä mielikuvituksen tuotteita sekä taiteellisia konstruktioita (Bal 1985, 80). Ilman lukijoita tai katsojia hahmot ovat ”pelkkiä musteviivoja paperilla” (Culperer & McIntyre 2010, 176). Teoreettinen keskustelu hahmojen ja tapahtumien suhteesta kirjallisuudessa on lähes yhtä vanha kuin kirjallisuustiede itse. Aristoteles (1967, 24–25) painotti *Runousopissa* tapahtumia hahmojen edellä, kun taas myöhempinä aikoina esimerkiksi Henry James on painottanut hahmoja kertomuksen rakentavana voimana (Eder, Jannidis & Schneider 2010).

Kirjallisuustieteessä henkilöhahmoja on lajiteltu heidän toimintojen, funktioiden tai funktionaalisuuden perusteella (ks. Rimmon-Kenan 1991, 30–34; Bal 1985, 25–27; Steinby 2013d, 71–72). Vladimir Proppin yksityiskohtainen tarkastelu venäläisistä kansansaduista johti hänet luokittelemaan hahmot tietyille toimintafääreille ja seitsemään yleiseen rooliin (Eder, Jannidis & Schneider 2010, 21; Rimmon-Kenan 1991, 46). Hahmojen toiminnat ja funktiot ovat olleet lukuisten tutkimusten kohteena samoin kuin heidän autonomiansa ja vapautensa tekstin sisällä. Yksi tapa lähestyä henkilöhahmojen vapautta teoksissa on Chatmanin (1978, 53–56; Rimmon-Kenan 1991, 25) Roland Barthesilta lainaama ajatus ydintapahtumista (*kernel*) ja satelliiteista (*satellite*). Ytimillä Chatman ja Barthes tarkoittavat merkittäviä hetkiä kertomuksessa, jotka ”muodostavat käännekohtia tapahtumille” (Chatman 1978, 53). Satelliitti on puolestaan päätöksiä ja/tai tekoja, jotka liittyvät ytimiin, mutta eivät suoranaisesti vaikuta tapahtumien sarjaan tai aiheuta selkeitä muutoksia kertomuksessa.

Yksi ominaisuus nousee nopeasti esille henkilöhahmoista ja erityisesti päähenkilöstä tarkasteltaessa kohdeteoksia. Heitä ympäröivä sota ja marsilaisten hyökkäys on voima, jota he eivät voi pysäyttää. Tätä vahvistaa edelleen Wellsin päähenkilön rooli teoksessa: hän ei ole sotilas tai hahmo, joka olisi hyökkäyksen keskellä tai jolla olisi mahdollisuus vaikuttaa taistelujen kulkuun. Nimetön päähenkilö

on lopulta täysin voimaton ja avuton marsilaisten hyökkäyksen edessä toimien lähinnä todistajana tapahtumille. Päähenkilö Wellsin teoksessa – tai missään adaptaatioissakaan – ei lopulta pysty vaikuttamaan taustalla riehuvaan sotaan, mutta se ei tarkoita, että hänellä ei olisi mahdollisuutta vaikuttaa tapahtumien kulkuun. Yksi oleellisimmista käännekohtista kertomuksessa tapahtuu päähenkilön viedessä vaimoaan turvaan tämän serkun luo Leatherheadin kylään. Pakomatkaa varten päähenkilö joutuu hankkimaan hevoscarrut lainaksi:

'Stop here,' said I; 'you're safe here,' and I started off at once for the Spotted Dog, for I knew the landlord had a horse and dogcart. [...] I found him in his bar, quite unaware of what was going on behind his house. A man stood with his back to me, talking to him.

'I must have a pound,' said the landlord, 'and I've no one to drive it.'

'I'll give you two,' said I, over the stranger's shoulder.

'What for?'

'And I'll bring it back by midnight,' I said.

'Lord!' said the landlord; 'what's the hurry? I'm selling my bit of a pig. Two pounds, and you bring it back? What's going on now?' (WW, 40.)

Päähenkilön päätös palauttaa hevoscarrut saman yön aikana erottaa hänet lopun kertomuksen ajaksi vaimostaan. Kertomus olisi ollut oletetusti hyvin erilainen, jos hän olisi päättänyt olla palauttamatta carruja ja pysynyt vaimonsa luona. Silti päätös palauttaa hevoscarrut ei ole täysin yksiselitteinen motivaatioltaan:

Had it not been for my promise to the innkeeper, she would, I think, have urged me to stay in Leatherhead that night. Would that I had! Her face, I remember, was very white as we parted. For my own part, I had been feverishly excited all day. **Something very like the war-fever** that occasionally runs through a civilized community **had got into my blood**, and in my heart I was not so very sorry that I had to return to Maybury that night. I was even afraid that that last fusillade I had heard might mean the extermination of our invaders from Mars. I can best express my state of mind by saying that I wanted to be in at the death. (WW, 42, lihavointi M. M.)

Hevoscarrujen palautus on hyvä esimerkki Chatmanin ytimeistä. Koska päähenkilö päättää palauttaa carrut takaisin Mayburyyn, hän kohtaa marsilaiset paluumatkallaan ja kohtaa teoksessa kuvatut tapahtumat. Jos hän olisi puolestaan jäänyt Leatherheadiin, hän olisi silti joutunut kokemaan hyökkäyksen voiman ja tuhon – Leatherhead tuhoaan marsilaisten toimesta, ajaen päähenkilön vaimon pakenemaan serkkunsa kanssa – mutta seuranneet tapahtumat olisivat olleet erilaiset.

Vastaavanlaisia käännekohtia kertomuksen alkupuolella ei esiinny muissa kohdeteoksissa. Wellesin radiokuunnelmassa ei edes ole selkeää päähenkilöä ennen kertomuksen jälkipuoliskoa. Haskinin elokuvassa Clayton Forresterin päätökset voidaan erotella kahteen päätökseen: auttaako kyläläisiä meteoriitiksi ensiksi luullun avaruusaluksen tutkimisessa ja auttaako Sylvia pakoon taistelukentältä. Ainoastaan Spielbergin elokuva tarjoaa kaksi selkeää päätöstä päähenkilölleen, vaikka nämäkin tulevat vasta elokuvan loppupuolella. Toinen näistä tapahtumista on jo aiemmin mainitsemani kohtaus, jossa Ray joutuu valitsemaan Robbien ja Rachelin välillä ja toinen on itse asiassa seurausta tästä päätöksestä. Rayn päätökset tähän tilanteeseen asti ovat ulkoisten tapahtumien ohjaamia. Kysymys siitä, pelastaako Ray lapsensa vai pyrkiikö hän pelastamaan vain itsensä, on mieletön kertomuksen reunaehtoisten sisällä. Mikäli elokuvat eivät olisi niin selkeästi hollywoodmaisia sankarillisia toimintaelokuvia, nämä kysymykset voisivat olla oleellisempia. Elokuvat seuraavat niin vahvasti totuttuja toimintamalleja, että katsoja ei edes pysähdy miettimään niitä vaihtoehtoina.

Tämä asettaa myös Wellsin teoksen päähenkilön päätöksen kyseenalaiseen valoon. Oliko päätös palauttaa hevostähtä lopulta hänen tekemänsä, tai missä määrin se lopulta syntyi hänen itsensä tekemänä? Kysymys palautuu takaisin henkilöhahmojen ja tapahtumien väliseen suhteeseen sekä mitä ymmärrämme tapahtumilla. Jens Eder, Fotis Jannidis ja Ralf Schneider (2010, 22) erottelevat neljä eri kategoriaa toiminnalle (*action*): 1) kaikki tarinan tapahtumat, myös joita hahmot eivät ole aiheuttaneet tai olleet kokemassa 2) kaikki hahmojen toiminnat ja niiden seuraamukset, 3) vain hahmojen tarkoituksellinen toiminta, puhe ja teot sekä 4) vain hahmojen fyysiset toiminnat, poissulkien puhe. Toinen ja kolmas kategoria tuovat esiin ongelmallisuuden päähenkilön valinnassa palauttaa hevostähtä takaisin. Tähtien hankkimisen hetkellä hänen oli saatava ne, jotta hän pystyisi saattamaan vaimonsa turvaan. Saavuttaakseen tämän päämäärän hän suostui palauttamaan tähtä ja sen seuraamuksena hän joutuu keskelle teoksen tapahtumia.

Kertohahmo myöntää joutuneensa ”sotakuumeen” valtaan ja hän haluaa palata keskelle toimintaa ja taisteluja ennen kuin kaikki olisi ohi. Tapahtumien purkautuminen kyseenalaistaa päähenkilön päätöksen sisäsyntyisyyden ja kaikki tuntuu vain tapahtuvan hänelle. Marsilaisten hyökkäys ajaa hänet viemään vaimonsa turvaan ja hyökkäyksen nostattama kiihko saa hänet palaamaan takaisin. *Ilmestyskirjan* Johanneksen tapaan myöskään Wellsin päähenkilö ei pysty vaikuttamaan hänen ympärillään riehuviin tapahtumiin. Termi toimija on tässä kohtaa ongelmallinen, koska narratologiassa toimija (*actor*) voi tarkoittaa sekä tapahtumien aiheuttajaa että niiden läpikäyjää (Bal 1985, 25). Kohdeteosten päähenkilöt eivät ole toimijoita siinä mielessä, että he pystyisivät muuttamaan tarinan tapahtumia. He ovat ennen kaikkea tapahtumien kokijoita.

Mihail Bahtinin (1979, 264–271) ihmiskuva kreikkalaisessa seikkailuajassa tuo toisen tavan lähestyä tätä kysymystä. Bahtinin näkemyksen mukaan kreikkalaisen romaanin tapahtumat vain sattuvat päähenkilöille, eikä näillä ole mahdollisuutta vaikuttaa niihin (emt.). Seikkailuaika ei kuitenkaan ole Bahtinilla vain yhden kronotoopin piirre, vaan se on osa esimerkiksi kreikkalaista seikkailuromaanin sekä seikkailu- ja taparomaania. Ero näiden kahden välillä on muun muassa sankareiden kokemien muutosten vaikutus heihin; siinä missä seikkailuromaanin tapahtumat eivät vaikuta sankariin mitenkään, seikkailu- ja taparomaanin sankari muuttuu ja pysyy samana teoksen aikana (emt. 272). Kysymys on siis henkilöihahmon ja tapahtumien välisestä suhteesta sekä siitä kumpi luo tai hallitsee toista.

Ongelman voi myös palauttaa Henry Jamesin kysymykseen: ”[O]nko henkilöihahmo muuta kuin tapahtuman määrittämä? Onko tapahtuma muuta kuin henkilöihahmon kuvittaja?” (Rimmon-Kenan 1991, 48.) Rimmon-Kenan esittääkin, että kysymys henkilöihahmojen ja tapahtumien hierarkioista voi olla harhaanjohtava ajatusmalli tai että nämä hierarkiat voivat myös olla riippuvaisia kertomustyypistä (emt.). Toisissa kertomuksissa hallitsevana puolena on henkilöihahmo ja hänen toimintansa kautta avautuvat tapahtumat, kun toisissa puolestaan tapahtumat voivat ohjata ja määrittää henkilöihahmoa.

Tieteisfiktio voidaan lukea kertomuksiin, joissa painotetaan tapahtumia ja maailmoja, jolloin sen henkilöihahmot jäävät taka-alalle. Yksilön persoonallisuuden katoaminen kasvottomaan yhteiskuntaan on ollut myös tieteisfiktio keskeisiä aihealueita, jolloin päähenkilöt eivät toisaalta voikaan olla erityisen syvällisiä (Sanders 1979, 131–133). Osaltaan syynä tähän voidaan pitää tieteisfiktio spekulatiivista luonnetta ja tieteisfiktio pyrkimystä vastata kysymykseen *mitä jos* (McHale 2010, 17). Tieteisfiktio turvautuu useimmiten stereotyyppisiin henkilöihahmoihin pyrkiessään vastaamaan kysymykseen, minkälainen maailma olisi, jos jokin osa-alue olisi oleellisesti erilainen (Sanders 1979, 133). Uusien maailmojen, ideoiden ja muutosten etualaistaminen tieteisfiktiossa siirtää henkilöihahmot pois huomion keskipisteestä, mutta tämäkin tuntuu olevan yleinen teema eikä sääntö tieteisfiktiossa. Huomio maailman ja henkilöiden välillä voi vaihdella paljonkin eri tieteisfiktio teosten välillä.

Chatman (1978, 132) ja Rimmon-Kenan (1991, 54–55) käyttävät Edward Forsterin kehittelemää määritelmää litteästä hahmosta (*flat character*), joka sisältävää vain yhden – tai hyvin harvan – piirteen. Termi kuvastaa hyvin esimerkiksi WWH-teoksen Clayton Forresteria. Claytonin kohdalla tämä yksi piirre ei voi olla oikeastaan mikään muu kuin tiedemiehen arkkityyppi. Hahmo on rakennettu täysin vastaamaan Hollywoodin näkemystä tiedemiehestä paksusankaisine

silmälaseineen. Kohdeteoksissa ainoastaan Spielbergin elokuvan Ray Ferrier on poikkeus tiedemiehen arkkityypistä ja täysin litteästä hahmosta. Rayn hahmossa on useampia piirteitä: hän on eronnut, isä, työluokan edustaja ja ennen kaikkea hän joutuu muuttumaan kertomuksen aikana. Rayn hahmo auttaa hahmottamaan tapahtunutta muutosta viimeisen sadan vuoden aikana: apokalyptin tapahtumat ovat niin totaalisia, että ne eivät voi olla jättämättä jälkeään moderniin, tai postmoderniin, henkilöhahmoon.

Apokalyptinen kertomus ei ole pystynyt ohittamaan yksilön kokemuksellisuuden merkitystä nykypäivän kertomuksissa. Spielbergin WWS-teos ja Ray Ferrier voidaan toisaalta lukea myös Hollywoodin toimintaelokuvien joukkoon, mutta Darren Aronofskyn *Noah* (2014) on puhtaasti raamatullinen maailmanlopun kertomus. *Noah* kertoo tutun kertomuksen vedenpaisumuksesta ja Nooan arkista. *Noah* tuo katsojien eteen erikoisefekteillä kyllästetyn vedenpaisumuksen, joka pyyhkii ihmiskunnan ja synnin pois Maan päältä. Seuratessaan Jumalalta saamaansa tehtävää Nooan sulkee arkkinsa muilta ihmisiltä ja jättää heidät hukkumaan vedenpaisumuksen saapuessa.

Ehkä odotetusta poiketen vedenpaisumus ei ole elokuvan loppukohtaus tai huipentuma. Vedenpaisumus tapahtuu jo elokuvan puolivälissä ja jättää toisen puolikkaan kertomusta käsittelemään erityisesti Nooan sisäistä taistelua. Elokuvassa Nooa tulkitsee Jumalan haluavan tuhota koko ihmiskunnan, mikä tarkoittaa myös Nooaa ja hänen perhettä. Ajatus tästä ja toteutettu kansanmurha eivät voi olla jättämättä jälkiä henkilöhahmoon ilman, että hahmo muuttuisi täysin epäuskottavaksi nykypäivän katsojan silmissä. Nooa käy läpi samanlaisen muutoksen kuin Ray Spielbergin elokuvissa. Vaikka molempia hahmoja voidaan luonnehtia hyvin stereotyyppisiksi sankareiksi Hollywoodin elokuvissa – molemmat ovat valkoisia, perheellisiä miehiä – ovat hahmot selkeästi pyöreämpi hahmoja (*round characters*), joilla on ”useampia piirteitä, joista osa on jopa ristiriidassa keskenään” (Chatman 1978, 132). Samalla pyöreisiin hahmoihin liitetään muutos: he muuttuvat ja kasvavat tarinan aikana.

Wellsin päähenkilö joutuu läpikäymään myös erittäin dramaattisen tapahtumasarjan teoksen puolivälissä. Piileskellessään apupapin kanssa marsilaisia päähenkilö joutuu viettämään pimeässä kellarissa yli kaksi viikkoa ja on suoraan osallisena apupapin kuolemaan:

I put out my hand and felt the meat-chopper hanging to the wall. In a flash I was after him. I was fierce with fear. Before he was halfway across the kitchen I had overtaken him. With one last touch of humanity I turned the blade back and struck him with the butt. He went headlong forward and lay stretched on the ground. I stumbled over him and stood panting. He lay still. (WW, 143.)

It came into the scullery no more; but I lay all the tenth day in the close darkness, buried among coals and firewood, not daring even to crawl out for the drink for which I craved. It was the eleventh day before I ventured so far from my security. (*WW*, 145.)

Vaikka päähenkilö ei suoranaisesti tappanut apupappia iskullaan, hänen toimintansa ja päätöksensä johtivat suoraan tämän kuolemaan marsilaisten käsissä. Tämä ja viikkoja kestänyt piileskely hiilikellarissa vähäisellä ruoalla ja vedellä – joka ajoi lopulta apupapin hulluuden partaalle – ei silti tunnu jättävän päähenkilöön pysyviä vaikutuksia. Siinä missä apupappi on mieleltään järkkynyt ennen kuolemaansa: ”He was as lacking in restraint as a silly woman” (*WW*, 135), ”Slowly I began to realize the complete overthrow of his intelligence, to perceive that my sole companion in this close and sickly darkness was a man insane” (*WW*, 142) päähenkilö pysyy suhteellisen muuttumattomana. Wells asettaa kaksi henkilöä samaan tilanteeseen: uskontoa edustavan apupapin ja tieteellistä maailmankatsomusta edustavan päähenkilön ja näistä kahdesta apupappi lankeaa koettelemusten aikana ja ajautuu lopulta hulluuteen: ”I must bear my witness! I go! It has already been too long delayed!” (*WW*, 143). Tämän jälkeen päähenkilö joutuu hiljentämään apupapin lihanuijalla.

Vaikka Wellsin päähenkilö on hyvin yksiulotteinen ja lähes persoonaton hahmo, apupappi on vielä äänettömämpi. Hänellä ei ole varsinaisesti omaa ääntä teoksessa, joka puhuisi teoksen sisäistekijän ääntä vastaan. Hän on se negatiivi, jonka rinnalla päähenkilö näyttäytyy selviytyjänä. Bahtin puhuu paljon sankarin asemasta kertojaan nähden ja hän on esittänyt myös polyfonian käsitteen kuvaamaan vapaampaa henkilöä hahmoa kirjallisessa teoksessa. Bahtin (1984, 56) kuvaa Leo Tolstoin maailmaa monologiseksi, jossa sankarin esitys itsestään on rajattu sisäistekijän esitykseen sankarista. Vastakohtana Tolstoin monologiselle maailmalle Bahtin näkee Fjodor Dostojevskin polyfonisen romaanin, jossa teoksen päähenkilöillä on yhtä suuri auktoriteetti kuin kertojalla (Dentith 1994, 39; Steinby 2013a, 9–10). Dostojevskin romaanimuoto on jotain erityistä Bahtinin näkökulmasta. Polyfonisessa romaanissa ei ole sisäistekijän voimakasta läsnäoloa, joka ohjaisi teoksen tapahtumia haluamaansa suuntaan (Dentith 1994, 42–43). Wellsin teoksessa edes päähenkilöllä ei ole varsinaisesti omaa ääntä, vaan he kulkevat sisäistekijän ohjaamina – joka on puolestaan apokalyptisen kronotoopin vietävänä – eteenpäin tapahtumasta toiseen. Päähenkilö voi toimia ja kuvata tapahtumia vain sisäistekijän esityksen kehysten sisällä, joka on tässä tapauksessa sidottu tieteelliseen näkemykseen. Teoksen ahdistavimmassa kohdassa, jossa päähenkilö ja apupappi piileskelevät päiväkausia hiilikellarissa, nämä kaksi maailmankatsomusta joutuvat vastakkain ja lopulta päähenkilö selviää tästä voittajana. Hän ei voita fyysisen kamppailun johdosta, vaan koska hänen mielensä pysyy ehjänä kaikkien koettelemusten keskellä. Lopulta hän, eikä apupappi, on oikeutettu selviämään maailmanlopun kärsimyksistä.

Wellesin tai Haskinin teoksissa ei esiinny tällaista ongelmatilannetta, mutta Spielbergin Ray joutuu kohtaamaan vastaavanlaisen päätöksen. Ray ja Rachel löytävät suojaa taistelun alla talon kellarista, jossa he törmäävät Harlan Ogilvyn (Tim Robbins) hahmoon, joka on yhdistelmä Wellsin Ogilvynistä, apupapista ja tykkimiehestä. Wellsin apupapin tapaan myös Harlan ajautuu lopulta paniikkiin ja uhkaa paljastaa piileskelijät ulkopuolella odottaville hyökkääjille. Ray ei pysty hiljentämään miestä hätäpäissään tekemällä ratkaisulla kuten Wellsin päähenkilö. Elokuvasa Ray joutuu tekemään tietoisien päätöksen hiljentää Harlan. Elokuvan kerronta painottaa selkeästi Rayn hiljaista vakaumusta suojella tyttärtään kaikelta pahalta. Ray pakottaa Rachelin sulkemaan silmänsä ja korvansa ettei tämä kuulisi miesten kamppailun ääniä. Ray ei hiljennä Harlania edes yllätyshyökkäyksellä, vaan hän jää seisomaan ovensuuhun ja kuin aavistaen mitä tulee tapahtumaan, Harlan kääntyy katsomaan Raytä ennen kuin ovi sulkeutuu miesten ja katsojan väliin. Kertoja ei näytä katsojalle miesten välistä taistelua, vaan siirtyy kuvaamaan Rachelia, joka yrittää peittää taustalla kuuluvat tappelun äänet korvistaan. Kertomuksen edetessä Ray muuttuu itsekkäästä henkilöstä tyttärtään suojelevaksi isähahmoksi, joka on valmis tekemään mitä tahansa perheensä puolesta. Apokalypsin koettelemukset puhdistavat häntä kohti sitä ihannetta jonkalaisena elokuva haluaa katsojan muistavan hänet.

Toisaalta Chatman (1978, 132) jatkaa litteiden ja pyöreiden hahmojen määrittelyä hahmojen toiminnan ennalta-arvattavuudella. Pyöreiden hahmojen toimintaa ei pystytä välttämättä ennakoimaan ja ne voivat jopa yllättää meidät, kun taas litteiden hahmojen toiminta on täysin ennalta-arvattavaa. Erityisesti kaavamaisissa teoksissa, kuten dekkareissa, romanssikirjallisuudessa ja apokalypseissa, henkilöhahmot voivat sisältää useitakin piirteitä ja olla psykologisesti hyvin uskottavia, mutta samalla hyvin ennalta-arvattavia. Rimmon-Kenan (1991, 54) osoittaa Forsterin mallin heikkoudet ja sen reduktiivisuuden. Forsterin mallin mukaan ”litteä henkilöhahmo on sekä yksinkertainen että staattinen, täyteläinen henkilöhahmo on sekä kompleksinen että kehittyvä” (emt.). Rimmon-Kenan jatkaa osoittaen, miten erityisesti erottelu staattisen ja kehittyvän hahmon välillä on liian rajoittava mallissa. Rayn henkilöhahmo on hyvä esimerkki tästä, koska hän on toisaalta selkeästi pyöreä henkilöhahmo ja samalla hyvin litteä henkilöhahmo. Rayllä on useita määrittäviä piirteitä ja hän muuttuu kertomuksen edetessä, mutta hän on silti stereotyyppinen toimintaelokuvien sankari. Hän on valkoinen mies, jonka elämä on vähän huonoissa kantimissa ja hän on vieraantunut perheestään, mutta epäitsekään ja sankarillisen toimintansa kautta hän lopulta voittaa ja kasvaa paremmaksi ihmiseksi. Vaikka Ray itse ei ehkä ole täysin litteä hahmo, hänen hahmokehityksensä tai roolinsa elokuvassa ovat hyvin ennalta-arvattavissa ja litteitä.

Henkilöhahmojen ja toiminnan välistä suhdetta on tutkittu paljon (ks. Bal 1980; Rimmon-Kenan 1991) ja muutosta tapahtumissa hahmojen toimesta tai kokemana. Jens Eder, Fotis Jannidis ja Ralf Schneider (2010, 24) nostavat esiin myös hahmojen ja tapahtumien välisen yhtäläisyyden ja mikä on syynä muutoksille tapahtumien välillä. Yhtenä tärkeänä osatekijänä voidaan pitää hahmojen motivaatiota eli sitä, mikä ajaa heidät toimimaan tietyllä tavalla. *WW*-teoksen päähenkilön toimintaa teoksen sisällä ohjaa ensin suunnaton mielenkiinto: ”My mind ran fancifully on the possibilities of its containing manuscript, on the difficulties in translation that might arise, [...] I felt impatience to see it opened.” (*WW*, 15.) Samalla tavoin *WWH*-teoksen Clayton on alkujaan motivoitunut tieteellisen mielenkiinnon johdosta, onhan hän ”astro- ja ydinfysiikan asiantuntija, joka tietää kaiken meteoriiteista” (*WWH*, 0:09:08–0:09:11). Marsilaisten tarkoituksien selvitä lopulta vihamielisiksi hengissä säilyminen nousee hahmojen hallitsevaksi motivaatioksi. Tässä kohtaa näiden kahden hahmon motivaatiot kuitenkin erkanevat toisistaan aavistuksen. Wellsin päähenkilön mielenkiinto on edelleen seurata ja analysoida hyökkääjiä, joka ilmenee kerronnan yksityiskohtaisessa esityksessä marsilaisten toiminnasta ja ulkonäöstä. ”They were, I now saw, the most unearthly creature it is possible to conceive. They were huge round bodies – or, rather, heads – about four feet in diameter.” (*WW*, 127.) Päähenkilön toiminta on yhdistelmä tieteellistä mielenkiintoa hyökkääjiä kohtaan ja halua selviytyä hengissä hyökkäyksestä. Claytonin motivaatio on pitkälti sama, mutta hänen hahmoon on sisällynyt myös halu taistella ja voittaa hyökkääjät.

Jälleen Spielbergin Ray ei seuraa aikaisempien päähenkilöiden roolia kertomuksessa. Robbie on selkeästi halukkaampi näkemään ja todistamaan tapahtumia kuin Ray, joka lopulta johtaa Robbien jättämään Rayn ja Rachelin. Rayn motivaatio on selkeästi enemmän hengissä selviytyminen: heidän täytyy pysyä hengissä millä hinnalla hyvänsä. Tietenkin kaikki päähenkilöt haluavat pysyä hengissä ja selvitä hyökkäyksestä, jotta he voivat päästä uuteen ja parempaan maailmaan. Motivaatio nähdä ympärillä riehuva katastrofi ja selvitä siitä hengissä on tulkintani mukaan apokalyptisten kertomusten henkilöahmojen perusfunktiot. Apokalyptinen katastrofi on hahmojen ulkopuolelta tuleva totaalinen uhka, joka pakottaa henkilöahmot toimimaan varsin rajatun toiminnallisten mahdollisuuksien sisällä. Juuri nämä ulkopuoliset rajoitteet ja henkilöahmojen toiminnalliset mahdollisuudet näiden johdosta ovat nähdäkseni yksi selkeä apokalyptisen kronotoopin piirre. Useimmat kaavamaiset kertomukset, kuten romanssitarinat, dekkarikirjallisuus ja seikkailukertomukset sisältävät tiettyjä toiminnallisia malleja hahmoille (Hogan 2010, 134). Seuraavassa alaluvussa pyrin esittämään apokalyptisen kertomuksen toimintamalleja, jotka erottavat osaltaan apokalyptisen kronotoopin muista kronotoopeista.

3.4 Kronotoopin henkilöhahmojen toimintamahdollisuudet

Maailmanlopun lähestyminen ei jätä päähenkilöille juurikaan mahdollisuuksia toiminnallisesti. Yksi merkittävä tekijä tässä on apokalyysin kokonaisvaltaisuus ja uhan ulkoapäin tuleminen. Tästä syystä *WW*-teos on hyvä esimerkki apokalyptisestä kertomuksesta, koska marsilaisten hyökkäys on täysin odottamaton ja kaiken nielevä uhka. *Ilmestyskirjan* tapaan *WW*-teoksen uhka tulee maailman ulkopuolelta, murtaen maailman väistämättömällä tuhollaan. Apokalyysin kiireen pyrkimys on saattaa historia lopultakin päätepisteeseensä ja kuljettaa valittujen joukko viimeisten koettelemusten jälkeen Uuteen Jerusalemiin. Apokalypsi ei kuitenkaan voi jättää koettelemuksia ja väkivaltaa välistä (Gomel 2010, 124) vaan sen on toistettava ne joka kerta, jokaisessa adaptaatiossa ja jatko-osassa. Ajan kiirehtiessä kohti apokalyptistä singulariteettia ihmisen toiminnan mahdollisuudet vähenevät jokaisen hetken myötä.

Elana Gomelin (2010) esityksessä apokalyptisestä kronotoopista henkilöhahmo jää pitkälti ajallisten ja paikallisten suhteiden erityispiirteiden varjoon. Hänen tulkintansa mukaan apokalyptinen kertomus mahdollistaa hahmoille huomattavan määrän toimintoja (emt. 123), mutta hän ei erottele tai analysoi niitä sen tarkemmin. Selventääkseni henkilöhahmon asemaa nimenomaan apokalyptisessä kronotoopissa vertaan sitä post-apokalyptiseen kronotooppiin, koska nämä kaksi ovat temaattisesti ja aiheellisesti lähellä toisiaan. On aiheellista todeta jo tässä vaiheessa, että en ole keskittynyt tutkimaan niinkään post-apokalyptisen kronotoopin piirteitä (ks. Skult 2012), mutta näkemykseni mukaan nämä kaksi eroavat toisistaan selkeästi. Erot näiden kahden kronotoopin välillä ovat niin ajallisten ja paikallisten suhteiden muodossa – joita analysoin tarkemmin luvussa 4 – kuin henkilöhahmon toiminnallisten mahdollisuuksien välillä.

Monet tutkijat ovat painottaneet enemmän Bahtinin kronotoopin ajallis-paikallisia suhteita (ks. Smethurst 2000; Keunen 2010). Bahtin itse keskittyi ajallisuuden ja paikallisuuden lisäksi hahmon toimintaan kronotoopissa ja Liisa Steinby (2013a, 14; 2013b) sekä Tintti Klapuri (2013) ovat tutkineet kronotooppia juurikin toimivan subjektin (*acting subject*) kautta. Niin oleellisia kuin ajalliset ja paikalliset suhteet ovatkin kaunokirjallisissa teoksissa – erityisesti apokalyptisissä kertomuksissa – on oleellista tarkastella henkilöhahmoa kronotoopin sisällä. Steinby (2013b, 116) tarjoaa kronotoopin tulkintaan ajatusta oikeasta hetkestä oikeanlaisille inhimillisille toimille ja kuinka potentiaalisten toimintojen muodot on sidottu tietynlaisiin tiloihin (ks. myös Klapuri 2013, 127–128). Ymmärrettäessä kronotooppi ihmisen mahdollisten toimintojen kategoriana, eikä niinkään pelkästään maailman ymmärtämisen välineenä, avautuu mielenkiintoinen lähestymiskulma apokalyptisen kronotooppiin. Apokalyptisen kronotoopin kohdalla esitys muuttuu ongelmallisemmaksi, jos hahmon

toimintoja pyritään sitomaan pelkästään tiettyihin tiloihin, koska maailma kohtaa tuhon kovimmat iskut apokalypsissä. Maailma ja paikallisuus ovat työnnetty taka-alalle apokalypsissä ja aika on hallitseva tapahtumaympäristö.

Ongelmaa voidaan kiertää Bahtinin tien kronotoopilla, joka liittyy vahvasti henkilöhahmojen kohtaamisiin ja tapaamisiin. Tien kronotooppi on läheisesti yhteydessä ajanjuoksuun ja sattuman hallitsemiin tapahtumiin (Bahtin 1979, 408). Bahtin myös toteaa, että tie kulkee tutun maailman läpi eikä oudon vieraassa maassa (emt.). Tien kronotooppi ei ole täysin ongelmaton apokalypsin kohdalla, mutta se auttaa havainnollistamaan apokalyptisen toimijan kuvaa Bahtinin (1986, 10–12) matkaromaanin ohella. Matkaromaanissa maailma on kuvauksen huomiona eikä sankari, joka on vain keino näyttää maailman eri osia lukijalle. Sankari on maailmassa liikkuva piste ilman varsinaisia ominaispiirteitä. Tämä on jo lähempänä apokalypsin passiivisen toimijan roolia. Sankari, tai päähenkilö, on fokalisaatiopiste, joka kulkee tapahtumien ja maailman halki. Hän ei ole vastuussa varsinaisesti mistään tapahtumista eikä hän voi vaikuttaa laajemman juonen tapahtumiin suoraan oman toimintansa kautta.

Apokalypsin passiivisen toimijan roolia voidaan verrata toimintaelokuvien aktiiviseen toimijaan. Tässä tutkielmassa olen viitannut useasti Hollywoodin toiminta- ja/tai katastrofielokuvaan apokalyptisinä kertomuksina. Osaltaan siksi, koska Hollywoodin toimintaelokuvien perusjuonikaavio tuntuu toistavan varsin pitkälle hahmottelemani apokalyptistä juonirakennetta ja koska nämä katastrofielokuvat käyttävät lähes poikkeuksetta apokalyptistä kuvastoa hyväkseen (King 2001, 145–147). Näin juonen muodolliset ominaisuudet vastaavat hyvin pitkälti apokalyptistä kertomusta. Päähenkilön toiminnallisuus on tulkintani mukaan se ominaisuus, joka erottaa apokalyptisen kertomuksen apokalyptistä kuvastoa hyödyntävästä toimintaelokuvasta.

Vertailukohdaksi WW-teokseen olen valinnut Zach Snyderin elokuvan *Man of Steel* (2014), joka on uusin otanta ikonisesta Teräsmiehestä. Tätä elokuvaa voidaan hyvällä syyllä sanoa apokalyptisimmäksi elokuvaksi moneen vuoteen: elokuva alkaa Teräsmiehen kotiplaneetan Kryptonin tuholla ja päättyy massiiviseen taisteluun Maapallon pelastamiseksi. Kaiken kaaoksen ja globaalien tuhon keskellä on Teräsmies, jolla on mahdollisuus ja voimat pysäyttää uhkaava maailmanloppu, jonka hän lopulta yllättäen tekeekin. Elokuvan erot WW-teokseen ovat selkeät, mutta molemmissa Maata uhkaavat avaruusolennot, vaikka *Man of Steel* -teoksessa Teräsmies, Maan puolustaja, onkin yksi heistä. On myös aiheellista huomauttaa, että nykypäivän supersankari- ja sarjakuvaelokuvat rakentuvat tietoisesti jatko-osia ajatellen. Elokuvat pyrkivät luomaan kattavia kertomusmaailmoja ja jatkumoitteita, jotka luovat elokuvien sarjan. Samoin eri tv-sarjat, jotka

käsittelevät apokalypsiä tai post-apokalypsiä, rakentuvat eri tavalla, koska niiden pyrkimys on jatkua useamman kauden ajan. Tästä syystä on aiheellista suhtautua varauksellisesti uusimpien supersankarielokuvien ja tv-sarjojen tulkintaan apokalyptisen juonirakenteen tai kronotoopin kautta.

Vertailtaessa Teräsmiestä Wellsin päähenkilöön eroavaisuudet on helppo nähdä hyvin nopeasti. Teräsmies ei ole pelkästään kykeneväinen taistelemaan uhkaavaa maailmanloppua vastaan vaan hän on myös osaltaan sen aiheuttaja. Hän on se katalyytti, joka johtaa hyökkääjät maahan ja hänen tehtävänsä on lopulta estää Maapallon tuhoutuminen. Wellsin päähenkilö on melkein täysi peilikuva tästä. Hän on sivustakatsoja, joka ei ole mitenkään osallisena tapahtumien syntyyn tai niiden kehitykseen. Lopulta hän pystyy vain selviytymään hengissä ja raportoimaan tapahtumista kertomalla mitä hän on nähnyt ja kokenut. Tämä nostaa esiin myös apokalypsin eroavaisuudet, koska joissain maailmanlopun kertomuksissa ihmisten on mahdollista estää omalla toiminnallaan uhkaava vaara, mutta osassa ihminen on alistainen tapahtumille ja niiden seuraamuksille (Walliss 2009, 73). Nämä kaksi eri lähestymistapaa apokalypsiin ansaitsevat enemmän vertailevaa tutkimusta, joka voisi vastata kysymyksiin kuten: missä vaiheessa nämä kaksi kertomusperinnettä ovat erkaantuneet toisistaan? Tai voidaanko näiden kertomusten perinteet jäljittää aina varhaisimpiin apokalyptisiin kertomuksiin?

Post-apokalyptisessä perinteessä on myös selkeästi voimakkaampia henkilöahmoja, jotka pystyvät toimimaan uudessa ympäristössä ja maailmassa. Useimmiten tällainen sankari on maskuliininen valkoinen mies ja luonnossa pärjäävä selviytyjä (Doyle 2012, 4–7). Post-apokalyptisessä kertomuksessa huomio ei olekaan ajassa, vaan uudessa maailmassa, joka vertautuu eri kuvastojen ja ajatusten kautta arkitodellisuuteen. Kaikki post-apokalypsin henkilöahmot eivät kuitenkaan välttämättä ole maskuliinisia selviytyjien prototyyppejä. Margaret Atwoodin teoksessa *Oryx and Crake* (2003) päähenkilönä toimii Jimmy. *Oryx and Crake* on mielenkiintoinen teos, koska sen kerronta jakautuu sekä aikaan ennen maailmanloppua että sen jälkeiseen aikaan, jolloin Snowmaniksi itseään kutsuva Jimmy luulee olevansa viimeinen ihminen maailmassa. Apunaan tässä maailmassa hänellä ei ole enää teknologian suoma turvaa ja kaikkialla vaanii vapaaksi päässeitä geenimuunneltuja eläimiä:

Wolvogs can't climb trees, which is one good thing. If they get numerous enough and too persistent, he'll have to start swinging from vine to vine, like Tarzan. That's a funny idea, so he laughs. "All you want is my body!" he yells at them. Then he drains the bottle and throws it down. There's a yelp, a scuttling: they still respect missiles. But how long can that last? They're smart; very soon they'll sense his vulnerability, start hunting him. Once they begin he'll never be able to go anywhere without trees. All they'll have to do is get him out in the open, encircle him, close in for the kill. (Atwood 2003, 126.)

Jimmy ei ole Tarzan tai ihannemies. Hän on alkoholisoitunut, muistojen riivaama mies, joka yrittää selvitä muuttuneessa maailmassa. Hän on toimija, jolla on mahdollisuus vaikuttaa omaan elämäänsä ja hänkin on oppinut selviytymään luonnossa.

WW-teoksessa päähenkilö on katastrofaalisten tapahtumien vietävänä ja hän pakenee aina viimeisellä hetkellä kuolemaa ja tuhoa, joka ympäröi häntä joka puolella. Atwoodin teoksen *Snowman*illa ei ole tätä ongelmaa, koska tuhon aikakausi on jo pyyhkinyt hänen ylitseen ja jättänyt hänet keskelle uutta ja vierasta maailmaa. Sama toistuu useimmissa post-apokalyptisissä kertomuksissa: henkilöahmojen on selviydyttävä tässä uudessa maailmassa eikä niinkään siinä tulella, joka puhdistaa vanhan maailman. Wellsin päähenkilö on esimerkki apokalyptisestä todistajasta, jonka kautta maailmanlopun mielettömyys avautuu lukijan nähtäväksi. Hänen tieteelliset tulkintansa ja selostuksensa tapahtumista vahvistavat entisestään hänen rooliaan. Teoksen lopussa hänkin joutuu selviytymään uudessa ja muuttuneessa maailmassa, mutta hän ei kohtaa enää todellista vaaraa marsilaisten suunnalta. Marsilaisten mukanaan tuoma punainen kasvisto on jo kuollut Maan bakteerien toimesta, mikä ennakoi lukijalle marsilaisten kohtaloa: ”In the end the red weed succumbed almost as quickly as it had spread. A cankering disease, due, it is believed, to the action of certain bacteria” (WW, 150). Teoksen kerronta ja tarina ovat ylittäneet apokalyptisen singulariteetin, jonka jälkeen päähenkilö harhailee uudessa, muuttuneessa maailmassa. Post-apokalyptisissä teoksessa, kuten *Oryx and Crake*, muuttunut maailma ei tarjoa tätä pelastusta, vaan maailma itsessään kääntyy ihmistä vastaan.

WW- teoksen päähenkilö on sidottu tietynlaisiin toimintoihin: hän on todistaja ja selviytyjä. Hän on se piste, joka liikkuu apokalyptisessä ajassa ja jonka kautta kertomuksen tapahtumat tuodaan lukijan eteen. Hän liikkuu ajassa ja muuttuvassa maailmassa mahdollistaen apokalyptisen totuuden välityksen. Teräsmies joutuu taistelemaan ansaitakseen voiton koettelemusten keskellä ja Jimmy joutuu taistelemaan selviytyäkseen maailmassa, mutta WW-teoksen päähenkilön ei tarvitse, koska hän on jo voittanut. Hän edustaa teoksen alusta alkaen henkiinjääviä: hänen tieteellinen maailmankatsomuksensa ja tiedemiehen roolinsa asettavat hänet pelastettujen joukkoon. Sama asetelma on myös WWW- ja WWH-teoksissa, mutta ei WWS-teoksessa. Spielbergin elokuvassa päähenkilön suhde toimintaan ja ennen kaikkea omaan pelastukseensa eroaa aikaisemmista kohdeteoksista. Apokalyptiset koettelemukset eivät valu Rayn ohi vaan hän joutuu tekemään vaikeitakin päätöksiä elokuvan loppupuolella.

Rayn koettelemukset ja selviytyminen kulkevat myös rinnan kertomuksen ylemmän tarinatason kanssa. Elokuvan alussa Ray on itsekeskeinen ja lapsellinen ihminen, joka joutuu pakenemaan avaruusolentojen hyökkäyksen edessä ilman minkäänlaista mahdollisuutta taistella hyökkääjiä

vastaan. Koettelemusten ja uhrausten kautta hän saavuttaa lopulta voiton yhdestä hyökkääjien sotakoneesta, mutta tämän yksittäisen voiton jälkeen myös sota kääntyy ihmisten voitoksi. Rayn voitokkaan kohtaamisen jälkeen elokuva leikkaa päiväkohtaukseen Bostonin ulkopuolella, jossa sotilaat tuhoavat seuraavan sotakoneen. Taistelu on melkein ritualistinen kohtaus, koska avaruusolennot ovat jo hävinneet taistelun Maan mikrobien kanssa ja sotakoneen puolustusmekanismit ovat tuhoutuneet tämän johdosta. Taistelukohtaus tuntuu toimivan hyökkääjien lopullisesta häviöstä kertovana kohtauksena, kun aiemmin voittamattomilta tuntuneet hyökkääjät ovat lopulta täysin avuttomia.

Sodan käännekohdan ja Rayn voitokkaan hetken osuminen yhteen vahvistaa entisestään hänen erilaista rooliaan kertomuksen sisällä. *WW*-teoksen päähenkilö käy myös sisäisen kamppailun teoksen aikana, mutta hänen pelastumisensa ja sodan ratkeaminen eivät liity näin dramaattisesti yhteen. Jollain tasolla yksilön pelastuminen on kuitenkin liitoksissa myös sodan ratkeamiseen. Ray, Teräsmies, Curtis Jackson *2012*-elokuvassa ja monet muut Hollywoodin apokalyptisten toimintaelokuvien päähenkilöt toimivat jossain määrin vapahtajan roolissa. Heidän henkilökohtaiset kohtalonsa on sidottu kertomusten laajempaan maailmanloppuun toisin kuin esimerkiksi Clayton Forresterin rooli *WWH*-teoksessa. Clayton on jopa selvemmin passiivinen toimija kertomuksen sisällä kuin Wellsin päähenkilö, koska hän ei joudu käymään läpi oikeastaan minkäänlaista koettelemusten sarjaa, jotka vaikuttaisivat häneen henkilönä. Ainoa suuri kysymys Claytonin kohdalla *WWH*-teoksen lopussa on, että löytääkö hän Sylvian kaiken tuhon keskellä.

Tämä oli hyvin pintapuolinen tutkimus apokalyptisen kertomuksen päähenkilön toiminnallisuudesta, joka vaatii ehdottomasti lisää tutkimusta. Samalla apokalyptisen subjektin tutkimus tulevaisuudessa voi selvittää yleismaailmallisen ja yksilöllisen apokalypsin eroja ja yhtäläisyyksiä. Mainitsin Johdannossa Francis Ford Coppolan *Apocalypse Now* -elokuvan, joka hyödyntää paljon apokalyptistä kuvastoa, kuten imperiumin, dekadenssin ja katastrofin (Lothe 2000, 184). Elokuva voidaan lähestyä sen päähenkilön Benjamin Willardin (Martin Sheen) henkilökohtaisena apokalypsinä, kun hän matkaa halki sodan runteleman maailman etsiessään eversti Kurtzia (Marlon Brando). Elokuvan Kurtz on vajonnut hulluuteen ja luonut oman kultin syvälle viidakkoon kuten Conradin alkuperäisteoksessakin. Matkallaan tappamaan Kurtzin Willard joutuu todistamaan ja näkemään niin sodan kuin inhimillisyydenkin mielettömyyden ja raakuuden sekä sivilisaation rappion ja epäonnistumisen. H. G. Wellsin teos *The Island of Doctor Moreau* (1896) lähestyy hyvin samanlaista kysymystä: Wellsin teoksessa haaksirikkoutunut Edward Prendick päätyy saarelle, jossa tohtori

Moreau on luonut kokonaan uusia lajeja eläimistä, koska länsimainen tiede ja sivilisaatio eivät hyväksyneet hänen ajatuksiaan.

Missään näistä kolmesta teoksesta ei ole selkeästi esillä apokalyptistä juonirakennetta eikä maailmanlopun uhka yllä koko maailman ylle, mutta niissä on silti jotain hyvin vahvasti apokalyptistä. Ne ovat paljon henkilökohtaisempia, intiimimpiä kuvauksia ihmisten pyrkimyksistä päästä osaksi jumalaista tietämystä, lähennellen enemmän apokalypsin alkuperäistä merkitystä totuuden paljastamisesta. Katastrofikertomukset puolestaan paljastavat jonkin syvällisen totuuden maailmasta väkivaltaisen prosessin kautta: mikäli emme kiinnitä enemmän huomiota ympäristöön, voimme joutua keskelle ihmiskuntaa uhkaavaa ympäristökatastrofia.

Toinen esimerkki tällaisesta totuudesta voi olla luonnon tai kosmoksen koko ja voima, kun asteroidi uhkaa tuhota Maapallon ja ainoa keino estää se on yhdistää ihmiskunnan resurssit ja varmistaa ihmiskunnan selviytyminen. Totuus paljastuu väkivaltaisen konfliktin kautta, mutta kertomukset, joita voidaan kutsua henkilökohtaisiksi apokalypseiksi, paljastavat jotain henkilöahmolle pienemmän katastrofin kautta. Koettelemukset koskettavat häntä henkilökohtaisesti, mutta eivät välttämättä yllä uhkaamaan koko maailmaa. Paljastus henkilökohtaisesta totuudesta voi olla yhtä perustavanlaatuinen paljastus inhimillisyydestä ja sen suhteesta luontoon kuin suuremmalla tuholla herkkutelevat katastrofikertomukset.

Apokalyptinen kronotooppi ja sen toimijahahmo eivät välttämättä suoraan sovellu tai pysty suoraan avaamaan tällaisia kertomuksia. Henkilökohtaiset apokalypsit eivät ole niin sidottuja apokalyptiseen juonirakenteeseen ja ihmiskunnan pelastustarinaa kuin esimerkiksi tutkielmani kohdeteokset. Mikäli pitäydymme kronotoopin lajia määrittelevässä ominaisuudessa, näitä kertomuksia ei voida pitää apokalypseinä, koska ne eivät täytä kronotoopin määritelmiä. Silti niiden tutkiminen tuo mielestäni uutta tietoa apokalyptisen toimijan suhteen sekä inhimillisen subjektin roolista apokalypsissä. Vertaamalla henkilökohtaisia apokalypsejä tieteisfiktioin spekaakkelimaisempiin kertomuksiin voidaan kenties hahmottaa paremmin henkilöahmoissa tapahtunut muutos viimeisen sadan vuoden aikana. Ray Ferrier on hyvä esimerkki kehittyneestä henkilöahmosta Wellsin nimettömään päähenkilöön verrattuna saman tarinan sisällä, joka viestittää nähdäkseni muutosta viimeisten vuosikymmenien aikana. Samalla Rayn rooli kertomuksessa kyseenalaistaa WWS-teoksen apokalyptisyyden ja nostaa esiin sen toimintaelokuvallisemmat piirteet. Ehkä nykypäivän suurten budjettien maailmanlopun eivät enää pysty turvautumaan pelkästään maailman muutokseen, vaan ne tarvitsevat aktiivisemmän toimintahahmon kertomukseensa. Tämä kysymys vaatii myös laajempaa tuoreemman apokalyptisen kirjallisuuden analysointia ja vertailua elokuviin.

4. ”SEITSEMÄS ENKELI TYHJENSI MALJANSA ILMAAN” – KRONOTOOPIN AJALLISET SUHTEET

Things fall apart; the center cannot hold;
Mere anarchy is loosed upon the world,
The blood-dimmed tide is loosed, and everywhere
the ceremony of innocence is drowned;
The best lack all conviction, while the worst
Are full of passionate intensity.
- Runosta *The Second Coming* (Yeats 1989, 294.)

Tähän asti tutkielmassani olen käsitellyt apokalyptisen kertomuksen ominaisuuksia suhteessa eri kirjallisuuslajeihin, yhteiskuntaan ja historiaan. Tässä luvussa tutkin tarkemmin apokalyptisen kronotoopin keskeisintä osa-aluetta, josta käytän nimitystä apokalyptinen aika, joka on jännittänyt toiminnallinen tapahtuma-aika maailmanlopun profetian ja apokalyptisen singulariteetin välissä. Tämä tarkoittaa myös ajallisuuden ja paikallisuuden ominaislaatuista suhdetta apokalyptisessä kertomuksessa. Apokalyptisen ajan rinnalla käytän käsitettä apokalyptinen koettelemus, joka puolestaan painottaa katastrofikeromusten väkivaltaista osiota ja kuvattua tuhoa, jonka päähenkilöt joutuvat käymään läpi. Apokalyptisen ajan jälkeen käsittelen maailmanlopun tuhon estetiikkaa ja yleisemmin käytettyjä ratkaisuja tuhon kuvauksissa. Lopuksi käsittelen vielä yksityiskohtaisemmin apokalyptistä singulariteettia ja sen jälkeistä uutta maailmaa.

Tuhoa ja väkivaltaa seuraavasta osiosta käytän nimitystä apokalyptinen pelastus. Kertomuksen jälkimmäisestä osiosta voitaisiin käyttää myös nimitystä apokalyptinen utopia (ks. Gomel 2010), koska se kuvaa halua ja toivetta paremmasta sekä puhtaammasta maailmasta. Eskatologinen maailmankatsomus voidaan nähdä vanhojen hyvien aikojen kaipuuna yhteiskunnassa, jossa moraalinen rappio on päässyt valloilleen ja parempi maailma on saavutettavissa vain jumalallisen väliintulon kautta (O’Leary 1998, 5). Kriisissä oleva yhteisö odottaa ja toivoo tilanteen parantuvan uuden maailman muodossa. Apokalyptisen kertomuksen jälkiosassa on siis selkeästi utooppisia elementtejä ja motiiveja, mutta utopia sisältää käsitteenä ajatuksen suunnitelman kautta saavutetusta paremmasta maailmasta. Samalla voidaan myös kysyä, että onko kansanmurhan hinnalla ostettu uusi maailma todella ”parempi paikka”? Kysymys utopian ja maailmanlopun välisestä suhteesta on tutkielmani viidennen luvun keskeinen aihe, joten käytän tässä kohtaa tutkielmaa vielä käsitettä ”apokalyptinen pelastus”.

Elana Gomelin (2010, 137) mukaan apokalyptisessä kertomuksessa ei ole varsinaista siirtymää tuhosta pelastukseen, koska siirtymä esittäisi myös mahdollisuuden toisenlaiselle lopetukselle kertomuksessa. Gomelin mukaan nämä kaksi toisistaan erilaista tilaa ovat lopulta samoja ja asetettu päällekkäin, luoden ”tekstuaalisen ja ideologisen maaston, missä ajan loppu toistetaan rituaalisesti historian kuolemana” (emt.). Ajatus on yksinkertaisuudessaan houkutteleva, mutta se ei pysty tyhjentävästi selittämään muutosta kerronnan tasolla siirryttäessä tuhosta ja väkivallasta pelastuksen puolelle. Perinteinen apokalypsin tutkimus tuntuukin keskittyvän toteamaan pelastusosion olemassaolon olevan välttämätön jatkumo apokalyptiselle tuholle – aivan kuin se olisi välttämätön paha apokalyptisessä kertomuksessa. Tulkintani mukaan apokalyptinen juonirakenne luo tiiviimmän suhteen apokalypsin mimeettiseen maailman ja pelastuksen maailman välille, joka liittyy oleellisesti myös päähenkilön läpikäymään koettelemukseen. Apokalyptisen singulariteetin jälkeinen maailma ei ole pelkästään satunnainen kuvaus Uudesta Jerusalemissa kertomuksen lopussa, vaan se on liitoksissa päähenkilön ja apokalyptisen ajan väliseen suhteeseen.

4.1 Apokalyptinen aika

Ilmestyskirjan tapaan myös sekulaariset kuvaukset maailmanlopusta keskittyvät kerronnassa enemmän niiden väkivaltaisten tapahtumien kuvaukseen kuin niiden jälkeiseen pelastuksen ja rauhan kuvaukseen. Kahden tunnin katastrofielokuvasta yli puolitoista tuntia on pyhitetty kaaoksen ja koettelemusten kuvaukseen, kuten molemmissa tarkastelun kohteena olevissa elokuvissa on käynyt. Haskinin elokuvan pituus on 82 minuuttia ja ensimmäinen väkivaltainen kuvaus tapahtuu seitsemännentoista minuutin kohdalla marsilaisten tappaessa kolme ihmistä. Tämän jälkeen elokuva jaksottuu nopeasti taisteluksi marsilaisia vastaan ja päähenkilöiden selviytymiseksi kaaoksen keskellä. Spielbergin elokuva on 116 minuuttia pitkä ja siinäkin apokalyptiset tapahtumat vyöryvät myrskyrintaman ja ensimmäisen marsilaisen muodossa ruudulle viidentoista minuutin jälkeen. Yhtä lailla Wellsin teoksessa hyökkäys alkaa hyvin nopeasti – jo viidennessä luvussa²³ – mutta väkivallan kesto kertomuksen loppupäässä erottuu selkeästi elokuvaversioista.

Gérard Genette (1980, 34–35) esittää kolme tunnettua tapaa erotella aikaa kertomuksissa, järjestys (*order*), kesto (*duration*) ja frekvenssi (*frequency*). Palaan myöhemmin käsittelemään kerronnan järjestystä ja keskityn tässä kohtaan kerronnan ja tekstin keston. Genette myöntää tekstin ja kerronnan keston suhteen olevan hankalasti määriteltävissä oleva ilmiö tarkasteltaessa tarinan ajan ja

²³ WW-teoksen ensimmäisessä kirjassa on yhteensä 17 lukua.

kerronnan ajan suhdetta toisiinsa. Siksi Genette esittääkin tarkastelua tarinan keston ja tekstin pituuden välillä, jolloin syntyy ajallinen ja paikallinen suhde (Genette 1980, 86–88; Rimmon-Kenan 1991, 67–69). Tarinan ajassa *WW*-teoksen tarkkaa kestoa on hankala määrittää, jos luemme mukaan teoksen ensimmäisen luvun, joka kuvaa marsilaisten alusten laukaisua omalta planeetaltaan. Kerronta kattaa muutaman sivun, mutta tarinan tasolla kuluva aikaa ei selkeästi ilmaista missään vaiheessa lukua. Mikäli jätämme teoksen ensimmäisen ja viimeisen luvun laskuista ja aloitamme tarinan ajan mittaamisen toisesta luvusta, jolloin ensimmäinen marsilainen saapuu Maahan, kestää se noin neljä viikkoa. Teoksen ensimmäinen kirja, *The Coming of the Martians* kattaa tarinan ajasta kolme, neljä päivää, mutta vie tekstissä 113 sivua teoksesta, jonka kokonaissivumäärä on 186 sivua. Jos pidämme ensimmäisen kirjan esittämää tekstin ja tarinan ajan suhdetta normina Genetten ja Rimmon-Kenan ehdotusten mukaisesti, voimme nähdä tempon selkeän nopeutuksen teoksen toisessa kirjassa.

Tästä syystä on ymmärrettävää, miksi apokalypsi nykypäivänä ymmärretään maailmaa uhkaavana katastrofina tai itse tuhona. Mielikuvat liekehtivästä maailmasta ja raunioituneista kaupungeista hallitsevat maailmanlopun kuvastoa. Maailma täytyy uhrata joka kerta tämän saavuttamiseksi, vaikka apokalypsi on periaatteessa juuri ajan ja historian loppu ja täyttymys. Totaalisen maailman murtavan tuhon voisi mieltää täydelliseksi kaaokseksi ja anarkiaksi, mutta se on silti yllättävän hallittua tuhoa eikä siinä ole tilaa sattumanvaraisuudelle. Mihail Bahtin (1979, 254–258) puhuu abstraktista maailmasta ja sattuma-ajasta kuvatessaan kreikkalaista seikkailuromania. Seikkailuajassa hahmot eivät ole tapahtumien hallinnassa ja liikkuvat maailmassa, jossa paikallisuus on täysin abstraktia ja olematonta: kyseessä voisi olla mikä tahansa maailma tai paikka ja samat asiat tapahtuisivat heille kuitenkin:

Seikkailujen ”sattuma-aika” on erityislaatuista aikaa, jona irrationaaliset voimat sekaantuvat ihmiselämään. [...] Seikkailujen ajankohdat sijoittuvat pisteisiin, joissa katkeaa normaali tapahtumien kulku, normaali elämänjuoksu, syiden ja tavoitteiden jono, siis pisteisiin, joissa jono katkeaa ja antaa sijaa esiin työntyville yli-inhimillisille voimille – kohtalolle, jumalille ja ilkiöille. Juuri näille voimille eikä sankareille kuuluu *koko aloitevalta* seikkailuajassa. (Bahtin 1979, 254, kurssiivi alkuperäinen.)

Apokalyptinen aika muistuttaa hyvin paljon Bahtinin seikkailuaikaa, koska myös siinä päähenkilöt ovat alisteisia tapahtuvalle konfliktille. Näennäinen sattumanvaraisuus ohjautuu apokalyptisen kertomuksen deterministisestä luonteesta johtuen välttämättömiksi kohtaamisiksi hahmojen elämässä. Kaikkien teosten päähenkilöt juoksevat ja pakenevat, ehtivät juuri ja juuri haluttuun päämäärään, tapaavat tietyt henkilöt matkallaan ja joutuvat käymään läpi koettelemuksia. Apokalyptinen aika on kuitenkin myös hyvin erilainen kuin Bahtinin seikkailuaika, jossa tapahtumat

eivät vaikuta henkilöhahmoihin mitenkään (Bahtin 1979, 265). Apokalyptisen ajan ominaisuuksia on joka tapauksessa hyödyllistä avata seikkailuajan kautta.

Näennäinen sattuma hallitsee hyvin pitkälle myös apokalyptisiä kertomuksia ja ne kuljettavat tapahtumia eteenpäin. *WWH*-teoksessa ensimmäisen ihmisten ja marsilaisten välisen taistelun keskellä Clayton ja Sylvia löytävät hylätyn lentokoneen, jolla he lentävät turvaan taistelua vain tehdäkseen hätälaskun hetkeä myöhemmin. Kaksikko piiloutuu lähellä olevaan hylättyyn taloon, jossa apokalyptisen sodan keskelläkin löytyy idyllinen hetki, kun Sylvia valmistaa Claytonille aamiaista. Hetkeä myöhemmin he törmäävät marsilaiseen talossa, jonka säikäyttämänä he juoksevat karkuun juuri ennen kuin marsilaiset sytyttävät talon tuleen taustalla. Teosten päähenkilöt kulkeutuvat tapahtumien viemänä eteenpäin ja katsoja vain todistaa mitä heille tapahtuu. Apokalyptinen tuhokin kiertyy hahmojen ympärille ja antaa heille aina mahdollisuuden paeta ja jatkaa kertomusta:

All this had happened with such swiftness that I had stood motionless, dumbfounded and dazzled by the flashes of light. **Had that death swept through a full circle**, it must inevitably have slain me in my surprise. (*WW*, 24, lihavointi M. M.)

Then, **suddenly**, as we approached Kew, came a number of people running, and the upper-works of a Martian fighting-machine loomed in sight over the housetops, not a hundred yards from us. We stood aghast at our danger, and **had the Martian looked down we must immediately have perished**. (*WW*, 119, lihavointi M. M.)

Wellsin päähenkilö on näennäisen sattuman johdosta keskellä alkavaa hyökkäystä, mutta se sama sattuma pitää hänet myös elossa. Jokainen tärkeä käänne teoksessa on jollain tapaa palautettavissa sattumaan. Mikäli hän olisi ollut aiemmin vuokraamassa hevosrattaita, joilla hän vei vaimonsa Leatherheadiin turvaan, hänen ei olisi välttämättä täytynyt lupautua palauttamaan niitä saman illan aikana. Paluumatkalla päähenkilö törmää tiellä ensimmäistä kertaa marsilaisten sotakoneeseen, onnistuen viime hetkellä estämään törmäyksen sen kanssa, hevosen elämän hinnalla: ”A great body of machinery on a tripod stand. [...] And I was galloping hard to meet it!” (*WW*, 45). Tapahtumat ovat hektisiä ja ajalliset suhteet nousevat entistä suurempaan merkitykseen, koska pelastuminen on aina pienestä hetkestä kiinni. Päähenkilöt selviytyvät kuitenkin aina, koska he ovat kiintopisteitä maailman tuhon keskellä ja heidän kauttaan apokalypsi muuttuu inhimillisesti todistettavaksi ja ymmärrettäväksi.

Apokalypsi on maailman ja ajan kokonaisvaltaista tuhoa, joka voi olla ulkopuolelta tulevaa tai ihmisen aikaansaamaa, mutta se ei koskaan ole varsinaisesti ihmisten hallinnassa. Apokalyptisessä ajassa aloitevalta ei kuulu henkilöhahmoille vaan maailmaa tuhoavalle voimalle. Voidaan myös

ajatella, että tapahtumat ennen profetiaa eivät ole näiden voimien hallinnassa, vaan ne ovat normaalia elämän aikaa, joissa henkilöahmot pystyvät vaikuttamaan tapahtumiin omilla päätöksillään. Aika ei palaudu apokalyptisessä singulariteetissa takaisin normaaliksi elämän ajaksi, mutta siinä tapahtumat eivät ole myöskään apokalyptisen ajan tapaan niin tiiviisti sidoksissa toisiinsa. Aika singulariteetin jälkeen on puhtaasti hypoteettista aikaa: se on ajattomuuden hallitsemaa ajallisuutta. Apokalyptiseen singulariteettiin asti tapahtumat ovat sidoksissa toisiinsa, mutta sen jälkeen ajalliset suhteet purkautuvat ja merkityksellistyvät eri tavalla.

Toinen apokalyptisen ajan ominaispiirre on sen tulevaisuuteen suuntautuneisuus. Ajatus tulevaisuuteen suuntautuneesta ajasta voi tuntua itsestään selvältä, mutta se on apokalypsille ominaista eteenpäin syöksymistä. Kiire saattaa historia viimein päätökseensä. Esimerkiksi Bahtinin pienkaupungin kronotoopin sekä idyllin kronotoopin aikoja hallitsevat toisto ja muuttumattomuus (Klapuri 2013, 127–130). Aikaa ei voi kokonaan pysäyttää kertomuksissa, koska kerronta on periaatteellisesti ajallinen toiminto. Kertominen ja lukeminen ovat aikaa vaativia toimintoja, jolloin muutos kertomuksen alun ja lopun välillä vaatii ajallisen ulottuvuuden. Kertomuksen sisällä aika voi saada erilaisia ominaisuuksia, kuten Bahtin on varsin osuvasti argumentoinut kronotooppia käsittelevässä esseessään. Jos idyllin kronotooppia hallitsee ajallinen syklistyys ja toisto, apokalypsia hallitsee vimma saavuttaa aikakauden täyttymys (O’Leary 1998, 21), joka on määritetty tulevaisuuteen myöhemmässä ajankohdassa kuin nykyisyydessä. Useat tutkimukset ovat osoittaneet apokalypsin täyttymyksen halusta ja tuon täyttymyksen loputtomasta siirtämisestä myöhempään ajankohtaan (Walliss 2009, 75; Gomel 2010, 18; Wheeler 2013, 58–60). Apokalypsin lupaama lopullinen historian täyttymys yleensä siirtyy tulevaisuuteen vältetyn katastrofin jälkeen. Toistuvat apokalyptiset kertomukset toisaalta kertovat jokainen epäonnistuneesta apokalypsistä, koska seuraava kertomus aina osoittaa edellisen ennustuksen vääräksi. Silti jokainen kertomus apokalypsistä on kertomuksellisesti apokalypsin täyttymys, koska ne saattavat apokalyptisen ajan kertomuksen sisällä loppuunsa.

Apokalyptisen ajan kiire tulevaisuutta kohti ilmenee kertomuksissa tapahtumien tiukassa yhteydessä toisiinsa ja merkityksellisten tapahtumien liittämisenä toisiinsa kertomuksen tasolla. Aika virtaa eteenpäin samalla tavalla kuin Bahtin (1979, 408) kuvailee tien kronotooppia, mutta liikkuminen ei ole samanlaista kuin post-apokalyptisessä kertomuksessa (ks. Skult 2012).²⁴ Ajallisuus syöksyy kohti historian loppua ja edessä häämöttävää pelastusta. Kaikki päähenkilöiden viime hetken pelastumiset

²⁴ Skult esittelee ajatuksensa post-apokalyptisestä kronotoopista Inter-Disciplinary.net ”Apocalypse, Imagining the End” konferenssin julkaistussa seminaariesitelmässään.

johdattavat heitä kohti viimeistä ratkaisua, jossa apokalyptinen pelastus lunastetaan. Tapahtumien hektisyys ja jännite kuljettavat kertomusta kohti loppuaan pitäen ne samalla tiiviisti kasassa. Apokalyptisen ajan ominaispiirteitä voidaan purkaa anakronioiden ja erityisesti prolepsiksen kautta. Anakroniat ovat poikkeuksia kerronnan ja tarinan ajassa (Genette 1980, 35) ja prolepsis on tarinan tapahtuman kuvaus ennen kuin se on tapahtunut (emt. 40; Lothe 2000, 56). Prolepsis on paljon harvinaisempi kirjallisuudessa kuin sen vastinpari analepsis, joka on aikaisemman tapahtuman kuvaus myöhäisemmässä vaiheessa.

Voidaan toisaalta väittää, ettei *WW*-teoksessa varsinaisesti ole anakronioita mikäli pitäydymme niiden tiukemmassa määritelmässä, jolloin kerronta poikkeaa kuvaamaan pidemmäksi aikaa aikaisempaa tai tulevaa tapahtumasarjaa. Wellsin teos – ja kaikki sen adaptaatiot – etenevät varsin järjestelmällisesti eteenpäin. Kerronta voi siirtyä kuvaamaan tapahtumia, jotka ovat tilallisesti etäällä, mutta ajallinen rakenne pysyy varsin eheänä. Kertojan siirtyessä kuvaamaan hänen veljensä koettelemuksia Lontoossa hän pysyy tapahtumien mukana useamman päivän ajan palaten lopulta takaisin omiin kokemuksiinsa teoksen toisessa kirjassa:

In the first book I have wandered so much from my own adventures to tell of the experiences of my brother, that all through the last two chapters I and the curate have been lurking in the empty house at Halliford, [...] There I will resume. (*WW*, 117.)

Kerronta seuraa veljen sivujuonta, mutta palaa takaisin päähenkilön kokemuksiin samaan pisteeseen, mistä se poikkesi aiemmin. Prolepsis ei kuitenkaan ole niin yksinkertainen, sillä sen pääasiallista merkitystä voidaan pitää ennakointina (Currie 2006, 29). ”I did not know it, but that was the last civilized dinner I was to eat for many strange and terrible days” (*WW*, 32). Kertoja ei suoraan välitä meille myöhempiä tapahtumia yksityiskohtaisen kuvailun kautta, mutta lukija pystyy luomaan tekstistä mielikuvan tulevista tapahtumista. Edessä odottava tulevaisuus on synkkä ja ei-sivistynyt, mutta päähenkilön on käytävä läpi kaikki koettelemukset ennen apokalyptistä pelastusta.

David Herman (2002, 212–213) käyttää käsitettä polykronia kuvaamaan epäselviä ajallisia yhteyksiä kertomuksissa, joissa lukijaa ohjataan määrittelemään tarinan tapahtumat suhteelliseen järjestykseen eikä ehdottomaan kronologiaan. Genetten mallin mukaisesti kronologinen tarina voidaan esittää muodossa ABC, jossa jokainen osio seuraa ajallisesti edeltävää osiota. Analepsiksessä järjestys muuttuu muotoon BAC ja prolepsiksessä muotoon CAB. Hermanin ajatuksessa epäselvästä ajallisuudesta (*fuzzy temporality*) kaikkia tarinan tapahtumia ei pystytä asettamaan näin ehdottomaan järjestykseen, tai asettamaan mihinkään kohtaan tarinajatkumoa. Apokalyptisissä kertomuksissa ilmenee harvemmin tällaista tapahtumien järjestyksen epäselvyyttä, koska niiden tarkoitus juuri on

asettaa aika ja historia tiettyyn järjestykseen ennen loppua. Mahdotonta se ei kuitenkaan ole apokalyptisissäkään kertomuksissa, mutta ennemmin tämä tapahtumien järjestys tulee esiin post-apokalyptisissä kertomuksissa.

Eroavaisuudet apokalypsin ja post-apokalyptisen kertomuksen välillä voidaan palauttaa niiden kerronnan ajalliseen suhteeseen apokalyptiseen singulariteettiin, hetkeen jolloin maailmanloppu toteutuu tai vältetään. Käyttäen Genetten kronologiamallia apuvälineenä, apokalyptisen kertomuksen osiot A ja B sijaitsevat ajassa ennen singulariteettia, kun taas C on sen jälkeen. Post-apokalyptinen kertomus voidaan puolestaan esittää analepsiksen esimerkillä BAC, jossa B ja C sijaitsevat tarinan ajassa tuhon jälkeen ja A ennen tuhoa, mutta kerronnassa tapahtumat esitetään järjestyksessä ABC. Analepsikset ovat vahvasti läsnä post-apokalyptisissä kertomuksissa, joissa tuhon jälkeinen maailma vertautuu kertojan tai henkilöhahmojen muistojen kautta maailmaan ennen tuhoa. Ne pohjustavat henkilöhahmoja ja tapahtumia kertomuksen uudessa maailmassa ja auttavat lukijaa luomaan mielessään eheän kertomuksen maailman. Tätä analepsisten kautta tapahtuvaa kerrontaa ei ole apokalyptisissä kertomuksissa niin paljoa, koska tarina alkaa ja rakentuu kertomuksen alun mimeettisestä maailmasta, joka vastaa post-apokalypsin tuhoa edeltävää maailmaa. Tapahtumien järjestys on merkittävä osa näiden kahden kronotoopin eroja ja palaan käsittelemään niitä tarkemmin luvussa 4.3, jossa käsittelem yksityiskohtaisemmin apokalyptistä singulariteettia kertomuksissa.

Tulevien tapahtumien odotus on vahvasti läsnä apokalypsissä, koska kukaan henkilöhahmoista ei varmuudella tiedä, mitä tulee tapahtumaan. Clayton ja muut tiedemiehet yrittävät viimeiseen asti löytää keinoja marsilaisten pysäyttämiseksi *WWH*-teoksessa, vaikka atomipommikaan ei pysäyttänyt hyökkääjiä. Tuho ja väkivalta etenevät vääjäämättömästi kohti lopullista huipentumaansa tai tässä tapauksessa, marsilaisten häviötä. Ennakointi ja odotus ovat koko ajan läsnä kertomuksessa, kun lukija tai katsoja seuraa tapahtumia, jotka on nähty toisissa kertomuksissa jo lukemattomia kertoja.

Wellsin, Wellesin ja Haskinin teoksissa kerronta voi siirtyä toisaalle, mutta se palaa aina takaisin, jos ei täysin samaan paikkaan, niin hyvin lähelle lähtöpistettä. Apokalyptinen aika on joustava ja venyvä, mutta lopulta sidottu tiukasti kronologiaan. Kerronta ei voi hypätä tuhon osion yli (Gomel 2010, 123) eikä se voi katkaista sen ajallista jatkumoa, koska se särkisi sen tiiviin rakenteen. Apokalyptinen aika on käytävä kokonaisuudessaan läpi ja kaikki koettelemukset on kärsittävä ennen kuin maailma voidaan puhdistaa ja hyvittää.

4.2 Apokalyptinen tuho

Apokalyptinen aika näennäisine sattumineen ja kohtalonoikkuineen on tunnetuin osa apokalyptisiä kertomuksia. Yksi tunnetuimmista osista *Ilmestyskirjassa* kertoo neljästä ratsumiehestä, jotka vapautetaan tuomaan tuhoa ja kuolemaa Maan päälle:

Kun Karitsa avasi neljännen sinetin, kuulin neljännen olennon sanovan: ”Tule!” Siinä samassa näin tuhkanharmaan hevosen. Se, joka istui hevosen selässä, oli nimeltään Kuolema, ja sen jäljessä tuli Tuonela. (*Ilm.* 6:7–8.)

Niin keskeinen kuin aika ja ajallisuus ovatkin apokalypsissä, ne eivät voi olla olemassa ilman paikallisuutta ja maailma. Apokalypsi voi olla lopulta ideologisesti ajan ja historian loppu, mutta se saavutetaan ainoastaan uhraamalla maailma. Tie Taivaaseen käy poltetun maan halki.

WW-teoksessa väkivaltainen osio alkaa ensimmäisen marsilaisen hyökätessä sen ympärille kerääntyneitä siviilejä vastaan: ”It was as if some invisible jet impinged upon them and flashed into white flame. It was as if each man were suddenly and momentarily turned to fire” (WW, 23). Siviilien kuolemat eivät kuitenkaan sysää tapahtumia vielä niiden kaoottiselle polulle, vaan päähenkilö palaa järkyttyneenä kotiinsa vaimonsa luo. Tuhon ensimmäiset ennustukset on paljastettu maailmalle ja on enää ajan kysymys, milloin totaalinen tuho laskeutuu ihmiskunnan ylle:

So some respectable dodo in the Mauritius might have lorded it in his nest, and discussed the arrival of that shipful of pitiless sailors in want of animal food. ‘We will peck them to death tomorrow, my dear.’ (WW, 32.)

Oleellisesti jokaisen teoksen tarinan ajassa tuho tapahtuu lopulta hyvin lyhyen ajan sisällä. Wellsin alkuperäisessä teoksessa se käsittää vain muutaman päivän, perjantaista maanantaihin. Wellesin teoksessa tuhon kuvaus rajoittuu oikeastaan yhden yön ajalle ja molemmissa elokuvissa tarinan aika on muutamia päiviä. Silti kaikissa teoksissa nämä kuvaukset valtaavat eniten tilaa kerronnassa. Tieteisfiktiota ja erityisesti tieteiselokuvia voidaan kuvata hyvällä syyllä tuholla nautiskelevaksi genreksi (Sontag 1965, 42–43). Tuhon ja sen kuvauksen keston ohella myös tuhon esteettiset ratkaisut ovat teoksia yhdistävä tekijä.

Susan Sontag (1965) käsittelee artikkelissaan ”The Imagination of Disaster”²⁵ Hollywoodin tieteiselokuvien esteettisiä konventioita toisen maailmansodan jälkeen. Avaruusolentojen invaasiot

²⁵ Sontagin perusteellinen tulkinta tieteiselokuvien esteettisistä konventioista keskittyy viime vuosisadan vaihteen ja sen jälkeisiin tieteiselokuviin. Sontagin listaamista konventioista osa on varmasti löydettävissä myös nykypäivän tieteiselokuvista, mutta konventiot ovat kehittyneet ja muuntuneet paljon seuranneina vuosikymmeninä. Vastaavanlaisen

rakentuvat Sontagin mukaan viiteen eri vaiheeseen: (1) hyökkääjien saapumiseen, (2) vahvistukseen hyökkääjien väkivaltaisista aikeista, (3) armeijan ja tiedemiesten tapaamiseen pääkaupungissa, (4) väkivallan lisäkuvaukseen, jonka aikana sankarin tyttöystävä on yleensä vaarassa ja (5) lisätapaamiseen, jossa etsitään hyökkääjien heikkouksia sekä kehitellään viimeistä yritystä pysäyttää hyökkääjät. Viimeinen vaihe sisältää usein myös viimeisenä vaihtoehtona käytetyn superaseen – yleensä voimakkaan, testaamattoman ydinaseen – sekä lopulta hyökkääjien voittamisen. (Sontag 1965, 42–43.) WWH-teos hyödyntää kaikkia esitettyjä konventioita, asettaen sen vahvasti osaksi aikansa invaasioelokuvien perinnettä. Mielenkiintoisesti myös Wellesin radiokuunnelma sisältää osan näistä konventioista, vaikka teoksessa ei olekaan esimerkiksi sankarin tyttöystävää hahmona tai ihmiskunnan viimeistä superasetta.

Marsilaisten saapuminen maahan ja väkivaltaisuuksien alkaminen täyttää Sontagin esittämät kaksi ensimmäistä vaihetta:

The Professor moves around one side, studying the object, while the captain and two policemen advance with something in their hands. [...] It's a white handkerchief tied to a pole... a flag of truce. If those creatures know what that means... what anything mean! Something's happening!

[...] It strikes them head on! Good Lord, They're turning into flame!" (WWW, 7.)

Väkivallan alettua Wellesin teoksessa kerronta siirtyy nopeassa tahdissa eri henkilöahmolta toiselle, jotka kuvaavat eskaloituvaa tuhoa: "I have been requested by the governor of New Jersey to place the counties [...] under martial law" (WWW, 8), "It looks almost like a real war" (WWW, 9). Kerronta vaihtelee myös eri armeijoiden joukko-osastojen välillä, jotka taistelevat hyökkääjiä vastaan: "First we take you to the battery of the 22nd Field Artillery, located in the Watchung Mountains" (WWW, 11), "Army bombing plane, V-8-43, off Bayonne, New Jersey, Lieutenant Voght, commanding eight bombers" (WWW, 12). Haskinin elokuva toistaa Wellesin kuvauksen kolmesta miehestä, jotka lähestyvät marsilaista heiluttaen valkoista lippua, mutta päätyvät lopulta marsilaisten tappamiksi (WWH, 0:16:30–0:17:13). Haskinin elokuvassa tätä murhaa ei todista kukaan, vaan elokuva leikkaa saman tien kylän tanssiaisiin, jossa pahaa-aavistamattomat ihmiset pitävät hauskaa. Jännitys kasvaa hiljalleen sähkökatkon myötä ja kulminoituu Clayton Forresterin ja kaupungin sheriffin löytöön tuhon jäljistä. Samalla he todistavat seuraavan marsilaisten väkivallanteon, kun hyökkääjät murhaavat kaksikon mukana olleen apulaissheriffin. Kohtaus päättyy Claytonin pahaenteiseen lausahdukseen "Sheriff, you better get the word to the military. You're going to need them around

listauksen tekeminen nykypäivän tieteis- ja katastrofielokuvista on varmasti mahdollista ja se voi tuoda esiin muuttuneet elokuvien genrekonventiot.

here.” (WWH, 0:19:51–0:21:20.) Armeijan saapuminen ja todistetut väkivaltaisuudetkaan eivät laukaise vielä elokuvan todellista kaaosta ja tuhoa. Keskellä taisteluvalmisteluja kaupungin pappi toteaa, ettei kukaan ole vielä yrittänyt neuvotella hyökkääjien kanssa. Kohtauksessa pappi lähestyy hyökkääjiä ja Sylvian kauhistuneiden huutojen saattelemana kuvaus siirtyy lähikuvaan hyökkääjien koneen silmään, joka ampuu tappavan lämpösäteensä kohti pappia. Punaiseksi valaistut Sylvian kasvot ovat viimeinen merkki sodan alusta ja samaisella hetkellä armeija aloittaa hyökkäyksen vihollisia vastaan.

Näyttävä montaasi armeijan tykistöä ja ohjuspattereista vastaa tarkasti Sontagin esittämää kuvausta tieteiselokuvien tuhon estetiikasta, joka kuvaa varsin loisteliaan näytöksen ”ohjuksia, säteitä ja muita edistyneitä aseita, jotka ovat lopulta täysin voimattomia hyökkääjiä vastaan” (Sontag 1965, 43). Tuhon ja väkivallan kuvaukset invaasiofiktiossa hyödyntävät jotain kollektiivista pelkoa lukijakunnassa. Wells itse pohjasi teoksensa vallalla olevaan invaasiokirjallisuusgenreen ja erityisesti George Tomkyns Chesneyn teokseen *The Battle of Dorking* (1871; Roberts 2012, ix). Samoin Wellesin radiokuunnelma hyödynsi oman aikansa sodan pelkoa Yhdysvalloissa toisen maailmansodan alla. Haskinin elokuvan puolivälissä näytettävässä taistelumontaasissa marsilaisten hyökkäys vyöryy idästä länteen, joka hyödyntää oman aikansa kommunismin ja kylmän sodan pelkoa (Charles 2009, 17). Spielberg ottaa omassa elokuvassaan erilaisen lähestymistavan invaasiogenreen ja pyrkii tietoisesti välttelemään vanhojen tieteiselokuvien konventioita.²⁶ Spielberg kuitenkin myöntää hyödyntäneensä muuttuneen yhteiskunnan tilaa elokuvan teossa ja kuvaavansa 9/11-terroriiskujen jälkeisen maailman tunnistettavampia pelkoja. Hyökkääjät tulevat edelleen ulkoavaruudesta, mutta hyökkääjien sotakoneet nousevat elokuvan alussa kaupungin alta eivätkä iskeydy maahan avaruudesta. (K. Thompson 2007, 147–148.) Spielbergin elokuvassa kaaos ja paniikki syttyvät hyökkääjien ensimmäisten uhrien myötä. Mikäli mitään yritystä neuvotella hyökkääjien kanssa tapahtuu, sitä ei näytetä katsojalle.

Wells toi teoksessaan esille näkemyksen uudenaikaisesta sodasta, jota ei käydä enää kahden armeijan välillä, vaan uhreiksi joutuvat kaikki (Roberts 2012, xiii). Sota ja tuho eivät tee enää eroa sotilaan tai siviilin välillä ja Spielbergin elokuva kuvaa erityisesti siviiliväestöön kohdistuvaa tuhoa sodassa. Wellsin teoksessa ja aiemmissa adaptaatioissa on selkeä teema yhteiskunnan hajoamisesta, mutta taisteluiden kuvaus on silti keskittynyt sotilaiden ja marsilaisten väliseksi. Spielbergin elokuva ei puolestaan tuo armeijaa mukaan vasta kuin elokuvan lopulla. Elokuva keskittyy kuvaamaan tuhon ja

²⁶ Elokuvan käsikirjoittaja toteaa tekijöiden tehneen tämän tietoisien päätöksen elokuvan teosta kertovassa dokumentissa *Invaasio on taas täällä* (2005), 2-levyn erikoisjulkaisu.

väkivallan vaikutusta siviileihin ja kuinka yhteiskunnan rakenteet murtuvat. Hyökkääjät säilyvät maailmanlopun uhkana taustalla, mutta elokuvan kuvauksen keskiössä on tavallisten ihmisten taistelu oman selviytymisensä kanssa.

Apokalyptinen tuho on yleismaailmallista, se ei syrji tai erottele uhrejaan: "I looked again out of the open window. In one night the valley had become a valley of ashes. [...] Never before in the history of warfare had destruction been so indiscriminate and so universal." (WW, 54.) Kaikki saavat osansa tuhosta, joka poistaa luokkaerot ihmisten väliltä:

There were sad, haggard women tramping by, well dressed, with children that cried and stumbled [...] their weary faces smeared with tears. With many of these came men, sometimes helpful, sometimes lowering and savage. [...] There were sturdy workmen thrusting their way along, wretched, unkempt men clothed like clerks or shopmen, struggling spasmodically. [...] But varied as its composition was, certain things all that host had in common. There were fear and pain in their faces, and fear behind them. (WW, 98–99.)

Apokalypsissä on jotain hyvin karnevalistista: yhteiskunnan hierarkiat poistetaan ja kaikki tulevat osallisiksi tapahtumasta. Bahtin (1984, 5–8) kuvailee keskiaikaista naurukulttuuria ja karnevalismia, joissa ihmiset eivät vain todista tapahtumaa vaan elävät sen. Karnevaalit olivat poikkeus normaalista elämästä ja ihmiset pääsevät osaksi utooppista yhteisöä ja maailmaa. Sen kautta kaikki virallinen ja vakavat autoritääriset rituaalit joutuivat pilkan kohteeksi. Bahtinin karnevalismissa on kuitenkin oleellista nauru ja kaikkien osallistuminen. Apokalypsi on kyllä kaikki mukaansa sisältävä tapahtuma, mutta sen huumori on korkeintaan hirtehishuumoria.

Karnevalismi apokalypsissä liittyy Sontagin artikkelin toiseen merkittävään ideaan tieteiselokuvista: persoonan ja inhimillisyyden menettämisen pelkoon. Elokuvat kuten *The Invasion of the Body Snatchers* (1956) ja *The Children of the Damned* (1960) ovat Sontagin mukaan esimerkkejä rikoksesta, joka on pahempi kuin murha. *The Invasion of the Body Snatchers* kuvaa ihmisiä kalifornialaisessa pienkaupungissa, jossa avaruusolennot korvaavat oikeat ihmiset tunteettomilla kopioilla. Inhimillisyyden ja yksilöllisyyden menetys on yksi tieteisfiktio keskeisistä teemoista, kuten Sontag esittää. Teema esiintyy esimerkiksi Orwellin *1984*-teoksessa, jossa Puolue muokkaa ihmisistä persoonattomia puoluejäseniä ja onnistuu lopulta murtamaan myös päähenkilö Winston Smithinkin tämän kapinallisista ajatuksista huolimatta. Katastrofikertomuksissa ja erinäisissä apokalypseissa tuhoon tuomitut ihmiset harvoin kuvataan yksilöinä. He ovat vain kollektiivinen massa, joka on uhrattava pelastumisen saavuttamiseksi.

Katastrofi- ja apokalyptiset kertomukset sijoittavat kaikkein näyttävimmät tuhokuvauksensa suurkaupunkeihin. Miljoonakaupunkien, kuten New Yorkin, Los Angelesin tai Lontoon, tuhosta on

tullut jo keskeinen trooppi suuren budjetin elokuvissa ja tieteisfiktiossa. Samalla maaseutu tuntuu useimmiten säästyvän suurimmalta tuholta. Toisaalta tämä on ymmärrettävä muutos, koska kaupungeista on tullut meidän aikamme maailman metonymioita, sykkivän elämän keskuksia ja todellisuuden keskittymiä. Pilvenpiirtäjien ja kuuluisien maamerkkien tuhoaminen kaupungeissa viestittävät katsojalle tuhon totaalisuutta enemmän kuin palavat viljapelot. Modernin sivilisaation saavutusten tuhoaminen osoittaa konkreettisesti, kuinka voimattomia ihmiset ovat tuhon keskellä. Kaupungit eivät ole pelkästään elämän ja sivilisaation metonymioita, vaan rappion ja dekadenssin symboleita (Prakash 2010, 1), joista Los Angelesia on selkein esimerkki (King 2001, 146–148; Tsutsui 2010, 104). Ei ole siis sattumaa, että WWH-teoksen päähenkilöt löytävät turvaa kirkosta Los Angelesin tuhon keskellä.

Los Angelesin tuho on WW-elokuvan loppuhuipennus, mutta ei ainoa tuhokuvaus. Elokuvan puolivälissä kerronta etäännyy Claytonista ja Sylviasta ja kuvaa laajemmin sotaa ihmisten ja marsilaisten välillä. Elokuvan taistelukohtaus sekoittaa myös kertomuksen ajallisia tasoja. Taistelumontaasissa elokuvan *voice over* -kertoja ei suoraan totea kuinka pitkältä ajasta tarinan tasolla on kyse, mutta montaasissa kuvataan koko Euroopan häviötä hyökkääjien edessä. Suuret taistelut ja evakuoinnit implikoivat useiden päivien kestoista ajanjaksoa. Pian montaasin jälkeen elokuva kuitenkin leikkaa takaisin Claytoniin ja Sylviaan, jotka saapuvat Los Angelesin tiedekeskukseen – joka on juuri hetkeä aiemmin määrätty seuraamaan atomipommin pudotusta marsilaisia vastaan – kertoen kävelleensä ja käyttäneensä hylättyä autoa päästäkseen kaupunkiin. Jälleen elokuva ei anna tarkkaa ajallista kestoa tapahtumille tarinan tasolla, mutta implikoi kaiken tapahtuneen hyvin pian hylätyn talon kohtauksen jälkeen.

Kerronnan etäännytykset Wellsin teoksessa ja Haskinin elokuvaversiossa toistavat osaltaan *Ilmestyskirjan* kuvausta apokalyptisestä tuhosta, jonka Johannes todistaa ja kuvaa etäältä. Tämä kerronnan siirtymä toimii myös tuhon laajuuden ilmaisuna: Wellsillä se kuvaa Lontoon tuhoa ja pelkoa sen leviämisestä Manner-Eurooppaan. Haskinilla se paljastaa koko maailman olevan uhattuna ja kuinka voimaton koko maailma on hyökkääjien edessä. Spielbergillä kerronta ei koskaan harhaile kauas päähenkilöstä, mutta hyökkäys osoittautuu globaaliksi tapahtumaksi televisiolähetysten ja sivuhahmojen kautta. Tämä tuo esille tuhon laajuuden sidoksisuuden kertomuksen maailmaan: maailmanloppu on aina sen maailman tuho, missä kerronta tapahtuu. Esimerkiksi BBC:n tieteissarja *Doctor Who* (2005) luo katsojan eteen todellisuuden, jossa päähenkilö pystyy liikkumaan niin ajassa, avaruudessa kuin rinnakkaistodellisuuksissa. Sarjan neljännen kauden finaali on lopulta vaarassa

sekä meidän todellisuutemme että kaikki rinnakkaistodellisuudet, kun päähenkilön arkkiviholliset uhkaavat laukaista todellisuuspommin (*reality bomb*), joka tuhoaisi kaiken materian multiversumista.

Maailmanlopun uhka ylittää aina lopulta koko kerronnan maailman tuhoksi. Vaarassa on aina joko kertomuksen todellisuus tai sen todistajat. Apokalyptinen kertomus ei voi sisältää henkilöitä, jotka eivät olisi vaarassa tuhoutua lopun koittaessa. Samalla vaikuttaa siltä, että nykyään tieteiskirjallisuudessa ja ennen kaikkea tieteiselokuvissa ja tv-sarjoissa uhkakuva ei ole enää tarpeeksi uskottava ellei se ole todellinen maailmanloppu. Vaikka kertomuksen tuho keskittyisikin pienemmälle alueelle, sen vaikutukset leviäisivät lopulta koko Maapallon alueelle. *WW*-teoksen maailmojen sota on lopulta vain sota marsilaisten ja englantilaisten välillä, mutta muulla maailmalla ei ole mitään mahdollisuutta marsilaisia vastaan ellei hyökkäystä saada pysäytettyä maailman mahtavimman imperiumin toimesta. Tämä maailmanlopun uhka on kuitenkin itsessään kaksiteräinen miekka: mikäli kerronta ei kuole apokalyptiseen tuhoon, se kuolee lopulta apokalyptiseen pelastukseen.

4.3 Apokalyptinen singulariteetti

Ilmestyskirjan maailmanloppu ja ajallisuus kuolevat Uuden Jerusalemin ikuisuuteen, joka on paikalleen jähmettynyt hetki maailmanlopun singulariteetin toisella puolen: ”Sen portteja ei suljeta päiväsaikaan, ja yötä siellä ei olekaan” (*Ilm.* 21:25), ”Yötä ei enää ole, eivätkä he tarvitse lampun tai auringon valoa, sillä Herra Jumala on heidän valonsa. He hallitsevat kuninkaina aina ja ikuisesti.” (*Ilm.* 22:5.) Aika venyy ikuisuuteen ja luonteeltaan ajallinen kerronta menettää selitysvoimansa tässä utopiassa. Samanlaiseen tyydyttävään hiljaisuuteen ja harmoniaan pohjautuva lopetus on vakiintunut myös maallisissa katastrofikuvauksissa kuten *I am Legend* (2007) ja *The Happening* (2008; Gomel 2010, 131–132). Elokuvissa Taivas on korvattu paratiisinomaisella kuvauksella pienyhteisöistä, jotka ovat selviytyneet kertomuksen tuhosta. *I am Legend* -elokuvassa selviytyjät, nainen ja lapsi, ajavat autolla zombeja kuhisevasta New Yorkista maaseudulle, jossa he löytävät aidatun kylän täynnä selviytyjiä, jotka ovat luoneet uuden yhteiskunnan keskelle kaoottista maailmaa.

Väkivaltainen jakso vaatii lopetuksen, joka lopulta täyttää lukijan odotukset ja tuo mielihyvän tunteen loppuun saatetusta seikkailusta tai taistelusta. Frank Kermoden (1978, 155) mukaan lopetuksen tarkoitus – tulkintani mukaan erityisesti apokalyptisessä kertomuksessa – on tuoda lukijalle täyttymyksen tunne, joka lähentelee jumalallista täyttymystä (*pleroma*). Apokalyptisessa juonirakenteessa tuhon ja koettelemusten kuvasto toistaa hyvin pitkälle vanhoja konventioita

tulikivestä tähtien putoamiseen taivaalta, mutta tätä jaksoa seuraava pelastus poikkeaa useimmiten toisistaan sisällöllisesti. Kuvaukselliset ratkaisut utooppisesta päätöksestä nousevat mielenkiintoisiksi tutkittaessa niiden vaikutusta edeltävän tuhon kuvauksen deterministiseen aikaan ja päähenkilön toimintamahdollisuuksiin tässä kerronnassa.

Apokalyptisen singulariteetin jälkeisen maailman purkaminen on sekä suora seuraus aikaisemmista tapahtumista että näiden tapahtumien alullepanija. Jälkimmäinen idea liittyy enemmän maailmanlopun kertomuksen kokonaisvaltaiseen ideologiaan, jota käsittelem seuraavassa luvussa tarkemmin. Pelastus aikaisempien tapahtumien seurauksena liittyy tekstin järjestykseen ja etenemiseen, jota sivusin aiemmin luvussa 4.1. Gérard Genetten ja David Hermanin ajatusten lisäksi tarkoitukseni on käyttää Petter Skultin (2012, 2) kehittämää post-apokalyptistä kronotooppia vertailukohtana apokalyptisen kronotoopin ominaisuuksille. Skult esittää post-apokalyptisen kronotoopin rakentuvan Bahtinin koetus- ja seikkailuromaanin sekä matkan kronotoopin pohjalle. Skult erottelee kolme eri aikaa post-apokalyptisessä kertomuksessa: ajan ennen apokalypsiä, apokalypsin sekä ajan apokalypsin jälkeen. Post-apokalyptisessä kertomuksessa kerronta katkeilee Skultin mukaan toistuvasti analepsiksen ja prolepsiksen muodossa. Erityisesti analepsikset apokalypsiä edeltävään aikaan ovat post-apokalyptisen genren tunnuspiirre, jossa uutta maailmaa verrataan vanhaan. Post-apokalyptisessä fiktiossa onkin vahva menneisyyteen suuntautuva ajan viittaavuussuhde, jossa kerronnan nollapiste ei voi olla täysin itsenäinen menneisyydestä. (Emt. 2–4.)

Apokalyptisessä kertomuksessa ei voida sanoa olevan jakoa aikaan *ennen* apokalypsiä, koska kertomuksessa kaikki tapahtumat on sidottu tulevaan maailmanloppuun ja kiertyvät sen ympärille. Apokalypsi ei ole yksittäinen tapahtuma, vaan viimeiset ajat ennen historian viimeistä hetkeä eikä apokalyptisessä kertomuksessa voi olla myöskään post-apokalyptistä aikaa (vrt. Berger 1999, 6), mutta tämä on lähinnä terminologinen ongelma. Post-apokalyptinen aika viittaa Skultin kuvaamaan maailmaan, jossa apokalypsi on tapahtunut jo ennen kerronnan alkua. Tämä ei tarkoita, etteikö voisi olla olemassa teosta, joka jakaantuu apokalypsiin ja post-apokalypsiin kuten Margaret Atwoodin *Oryx and Crake* -teos. Apokalypsi on keskittyneempi murtamaan ja muuttamaan maailmaa siinä missä post-apokalypsi on keskittynyt kuvaamaan uutta maailmaa tuhon jälkeen. Karrikoiden voidaan sanoa, että ajallisuus hallitsee apokalyptistä kronotooppia ja paikallisuus post-apokalyptistä kronotooppia. Post-apokalypsi pyrkii vastaamaan kysymyksiin siitä, millainen maailma nousee vanhan maailman tuhkasta, kun apokalypsi on kiinnostuneempi saattamaan vanhan maailman tuohon tuhkaan.

Apokalyptisesta juonirakenteesta voidaan myös hahmottaa kolme eriävää aikaosiota: aika ennen profetiaa (normaali aika), apokalyptinen aika sekä aika apokalyptisen singulariteetin jälkeen. Skultin mukaan post-apokalyptisessä kertomuksessa aikajakso ennen apokalypsiä on kaikkein tärkein (Skult 2012. 3), jolloin ajallinen painotus post-apokalyptisessä kronotoopissa on taaksepäin viittaava. Post-apokalyptisen kertomuksen kerronnan ei tarvitse olla keskittynyt aikaan katastrofin jälkeen, vaan suurin osa kerronnasta voi keskittyä kuvaamaan tapahtumia, jotka sijoittuvat aikaan ennen apokalypsiä (emt.). Ulkoiset analepsikset (ks. Rimmon-Kenan 1991, 62–63; Lothe 2000, 54–55) ovat osa post-apokalyptistä kertomusta, jolloin kerronta kuvaa tapahtumia ajasta ennen kertomuksen alkua. *WW*-teoksen kohdalla tämä voisi tapahtua, jos kertoja toisi esiin kohtausten omasta lapsuudestaan tai ajasta ennen räjähdystä Mars-planeetalla. Nämä ovat kuitenkin harvinaisempia apokalyptisissä kertomuksissa.

Apokalyptisen juonirakenteen kolme aikaosiota ovat yhtenäinen jatkumo, joilla on erilaiset ajalliset tunnuspiirteet. Mimeettisen maailman normaali aika muuttuu profetian myötä apokalyptiseksi ajaksi, joka syöksyy kohti edessä odottavaa pelastusta – kohti tulevaisuudessa odottavaa apokalyptistä singulariteettia. Tässä juonirakenteessa ei synny Hermanin esittämiä epäselviä ajallisia yhteyksiä, vaan lukija mallintaa hyvin selkeän kronologisen jatkumon tapahtumien välille. *WW*-teoksessa kerronta siirtyy sivupolulle päähenkilön nyt-hetkestä ja kuvaa tapahtumia etäämpänä paikallisesti ja välillä jopa ajallisesti tiivistetyssä muodossa, mutta kertoja selventää aina tapahtumien väliset ajalliset yhteydet. Aika saa liukuvan muodon suhteessa singulariteettiin, jossa tapahtumat sijoittuvat kronologiseen järjestykseen.

Apokalyptinen singulariteetti on näin ymmärrettynä piste tarinan ajassa, jolloin apokalypsi joko tapahtuu tai se onnistutaan välttämään. Samalla se on piste kerronnan ajassa, jossa tapahtumien väliset ajalliset suhteet ja sidokset ensin puristuvat lopulliseen yhteyteen ja purkautuvat sen jälkeen. Singulariteetin jälkeen tapahtumien välinen yhteys kerronnassa on enemmän paikallisten eikä niinkään ajallisten liitosten kautta syntyvää. Kerronta hyppää huomattavia ajallisia hetkiä ja siirtymiä mitataan paikallisesti. Ellipsit, eli kerronnan nopeutukset, toistuvat nyt useammin ja tapahtumien väliset ajalliset suhteet hämärtyvät. Aikaisemmin pienilläkin hetkillä oli merkitystä henkilöhahmojen selviytymisen kannalta, mutta apokalyptisen singulariteetin jälkeen ei ajallisilla elementeillä ole samaa jännittyneisyyttä. Tapahtumat ovat sidoksissa toisiinsa enää teknisesti eikä niiden välillä ole elimellistä ja merkityksellistä suhdetta. *WW*-teoksen kohdalla tällaiseksi pisteeksi voidaan ajatella kohtausta, jossa päähenkilö lopulta saavuttaa hylätyn Lontoon ja näkee marsilaisten pysähtyneet sotakoneet:

And scattered about it, some in their overturned war-machines, some in the now rigid handling-machines, and a dozen of them stark and silent and laid in a row, were the Martians – *dead!* – slain by the putrefactive and diseased bacteria against which their systems were unprepared; slain as the red weed was being slain; slain, after all man's devices had failed, by the humblest things that God, in his wisdom, has put upon this earth.

For so it had come about, as indeed I and many men might have foreseen had not terror and disaster blinded our minds. These germs of disease have taken a toll of humanity since the beginning of things – taken toll of our prehuman ancestors since life began here. But by virtue of this natural selection of our kind we have developed resisting-power; to no germs do we succumb without struggle, [...]. (WW, 173.)

Hyökkäyksen uhka on väistynyt ja viholliset voitettu. Kuolleiden marsilaisten lisäksi päähenkilö löytää myös hänen kuolleeksi luullun vaimonsa palattuaan kotiinsa: ”She put her hand to her throat – swayed. I made a step forward, and caught her in my arms.” (WW, 182.) Teoksessa on hyvin vahva sulkeuma, joka on tarinan lopetus ja uuden tasapainotilan luominen tarinan ”oman sisäisen logiikkansa ansiosta” (Bacon 2000, 115). Useimmiten sulkeuman myötä paha saa palkkansa ja hyvät henkilöt palkitaan, varsinkin valtavirtaelokuvissa (emt.). Elokvien kohdalla juonellisten jännitteiden ja ajallisten merkityssuhteiden purkautumispiste onkin juuri sulkeuma eikä tuhon maksimaalinen huipentuma.

Esimerkki tästä on nähtävissä Darren Aronofskyn *Noah*-elokuvassa, jossa Jumala tuhoaa maailman tulvalla elokuvan puolivälissä. Maailman tuhouduttua elokuvan kerronta keskittyy kuvaamaan Nooan ja hänen perheensä selviytymistä arkissa tulvan aikana. Kertomuksen jännitteet eivät ole kadonneet mihinkään, vaan oikeastaan tiivistyneet entistä pienempään tilaan. Nooa tulkitsee Jumalalta saamansa tehtävän eläinten pelastamisena ja maailman palauttamisena Eedenin puutarhan neitseelliseen tilaan. Ihmisillä ei ole tilaa Uudessa Paratiisissa, joten Nooan perhe on tuomittu hänen näkemyksensä mukaan olemaan viimeiset ihmiset ennen sukupuuttoon kuolemista. Nooa ei päästä naisia arkkiin poikiensa vaimoiksi, koska hän uskoo Jumalan haluavan tuhota kaikki ihmiset ja hänen poikiensa avioliitot mahdollistaisivat ihmiskunnan jatkuvuuden. Ainoa poikkeus on Ila, Nooan vanhimman pojan vaimo, joka on hedelmätön lapsuudessa kokemansa haavan takia. Nooan tietämättä Methuselah, Nooan isoisä, on kuitenkin parantanut Ilan ja lopulta Nooalle selviää, että tämä on raskaana. Kun Nooa saa tietää Ilan raskaudesta, hän vannoo tappavansa lapset niiden synnyttyä, jos ne ovat tyttöjä.

Ilan raskaus ei ole ainoa asia, joka uhkaa tehdä Nooan suunnitelmat tyhjiksi, sillä tuomittujen ihmisten kuningas Tubal-cain onnistuu pääsemään arkkiin Nooan tietämättä. *Noah* on hyvä esimerkki apokalyptisen ajan näennäisestä sattumuksista, kun kaikki kolme jännitettä laukeavat

samanaikaisesti: haavoittunut Tubal-cain on hoitanut itsensä kuntoon arkissa ja haastaa Nooan taisteluun, Ila synnyttää kaksi tyttöä ja yhdeksän kuukautta merellä ollut arkki löytää maata. Kaikki nämä juonet risteytyvät elokuvan lopussa samaan aikaan, mutta apokalyptinen jännitys pitää vielä pintansa. Lopulta Nooa voittaa Tubal-cainin poikansa Hamin avulla ja seisoo veitsen kanssa lastenlastensa vieressä. Vasta tämä kohta kertomuksessa on lopulta apokalyptinen singulariteetipiste: maailma on tuhoutunut aikoja sitten ja viimeinen vihollinen on voitettu, mutta apokalypsi ei päästä vielä otettaan herpaantumaan.

Juonen rakenne *Noah*-elokuvassa on toisaalta hyvin hollywoodmainen. Sama rakenne on nähtävissä myös *WWS*-elokuvassa. Käsittelin jo aiemmin elokuvan kohtauksen, jossa Ray tietoisesti tappaa Ogilvyn talon kellarissa estääkseen tätä paljastamasta heidän olinpaikkaansa avaruusolennoille. Kohtauksen jälkeen Ray ja Rachel piileskelevät kellarissa, mutta jäävät lopulta kiinni ja avaruusolennot sieppaavat Rachelin. Ray antaa avaruusolentojen siepata itsensä pelastaakseen tyttärensä näiden käsistä. Hyökkääjät pitävät ihmisiä sotakoneidensa takaosassa olevassa metallihäkissä, josta Ray löytää tyttärensä. Uhrautumisen ja yhteistyön kautta Ray onnistuu tuhoamaan sotakoneen ja pelastamaan Rachelin ja muut vangit häkistä. Sekä *WWS*- että *Noah*-elokuva käyttävät varsin vakiintunutta kuvastoa apokalyptisessä singulariteetissa ja molemmat paljastavat, mitä lopulta on vaakalaudalla apokalypsissä: ihmiskunnan ja inhimillisen ajan jatkuminen.

Apokalyptinen singulariteetti ei kuitenkaan ole aina sulkeuma, vaikka elokuvien formaatti useimmiten yhdistääkin nämä kaksi pistettä. Näkemykseni mukaan *WW*-teoksessa apokalyptinen singulariteetti sijoittuu paljon sulkeumaa aikaisempaan kohtaan. Wellsin päähenkilö viettää alkuosan teoksen toisesta kirjasta piileskellen kellarissa apupapin kanssa, kunnes hän joutuu hiljentämään apupapin väkivaltaisesti lihanuijalla, joka lopulta johtaa apupapin kuolemaan marsilaisten käsissä. Kohtauksen jälkeen päähenkilö viettää yli viikon kellarissa ennen kuin hän nousee lopulta takaisin maanpinnalle uskoen ulkona olleiden marsilaisten poistuneen paikalta:

I hesitated for some time, and then, in a gust of desperate resolution, and with a heart that throbbed violently, I scrambled to the top of the mound in which I had been buried so long. [...] The day seemed, by contrast with my recent confinement, dazzlingly bright, the sky a glowing blue. [...] And oh! the sweetness of air! (*WW*, 148.)

Maailma ei kuitenkaan ole enää hänen tuntemansa vanha maailma. Kaikki on muuttunut ja marsilaisten mukanaan tuoma punainen kasvillisuus on vallannut ympäristön: ”I had not realized what had been happening to the world, had not anticipated this startling vision of unfamiliar things. [...] I found about me the landscape, weird and lurid, of another planet.” (*WW*, 149.) Kohtauksen

jälkeen päähenkilö ei törmää enää marsilaisiin ennen kuin löytää ne kuolleina Lontoossa. Kaikki on pysähtynyt uudessa maailmassa, jossa hän joutuu kulkemaan yksin.

Vielä kertovampaa on marsilaisten lopun paljastuminen lukijalle paljon ennen kuin päähenkilö pääsee Lontooseen. Etsiessään ruokaa ja vettä uudessa maailmassa päähenkilö näkee punaisen kasviston kohtalon:

In the end the red weed succumbed almost as quickly as it had spread. A cankering disease, due, it is believed, to the action of certain bacteria, presently seized upon it. Now, by the action of natural selection, all terrestrial plants have acquired a resisting power against bacterial diseases – they never succumb without a severe struggle, **but the red weed rotted like a thing already dead.** (WW, 150, lihavoitu M. M.)

Marsilaiset kohtaavat saman kohtalon kuin mukana tullut kasvillisuus Marsista: ne eivät ole kehittäneet vastustuskykyä Maan bakteereille. Hyökkääjien kohtalo voidaan ennakoida kasviston kohtalosta.

Apokalyptinen singulariteetti ei ole tuhon huipentuma kertomuksessa tai pelkästään kerronnan muuttuminen, vaan se on apokalyptisen ajan päättymispiste juonirakenteessa. Marsilaisten kohtalo on varma, vaikka päähenkilö ei tiedäkään sitä varmuudella tarinan maailmassa. Sota on ohi ja ihmiskunta on selvinnyt siitä, koska päähenkilö on edelleen elossa. *WWS-* ja *Noah-*elokuvat puolestaan hyödyntävät toista ajan jatkuvuuden metonymiaa kerronnassaan: lapsia. *Noah-*elokuvassa tämä vertaus on tuotu paljon selkeämmin esiin, kun Nooan päätös säästää vastasyntyneet lapset estää ihmiskuntaa kuolemasta sukupuuttoon. Mikäli Nooa olisi tappanut lapset, seurauksena olisi ollut ajan todistajien, ja sitä myöten inhimillisen ajan, hidas mutta varma kuolema. Apokalypsi ei ole kiinnostunut niinkään ekologisesta tai kosmologisesta ajasta, vaan inhimillisen kokemuksen ajasta ja sen jatkuvuudesta. Antroposentrisen käsityksen kautta aika ja historia ovat yhtä hyvin kuolleita ja loppuneita, jos yksikään ihminen ei ole todistamassa tapahtuvia muutoksia. *WWS-*elokuvan kohdalla Rachel on sekä inhimillisen ajan jatkuvuuden että Rayn henkisen pelastumisen symboli. Kaikki Rayn toiminta on suuntautunut elokuvan ajan lastensa pelastamiseen ja turvassa pitämiseen, jossa hän puoliksi epäonnistuu joutuessaan valitsemaan Robbien ja Rachelin väliltä. Hän on lopulta uhrannut kaiken muun paitsi itsensä teoksen edetessä, jolloin viimeisenä jäljellä olevana uhrilahjana on hän itse.

Elokuva sisältää myös visuaalisesti selkeimmän apokalyptisen singulariteetin kaikista kohdeteoksista. Ogilvyn tappaminen ja Rachelin sieppaus avaruusolentojen toimesta tapahtuvat yöllä, pimeässä ympäristössä. Myös viimeinen merkityksellinen taistelukohtaus, jossa Ray on valmis

uhraamaan itsensä pelastaakseen Rachelin hyökkääjien kynsistä, tapahtuu yöllä (WWS, 1:30:36–1:37:24). Lähes ritualistisen uhrautumisen jälkeen Ray onnistuu tuhoamaan hyökkääjien sotakoneen käsikranaateilla, jonka jälkeen sotakone kaatuu liekehtivänä rauniona maahan. Seuraavassa kohtauksessa elokuva leikkaa päiväkohtaukseen Bostonin ulkopuolelle, jossa Ray ja Rachel kulkevat sekalaisen joukon mukana kohti kaupunkia. Kohtaus ei ole pelkästään temaattisesti täysin erilainen edeltävästä taistelukohtauksesta – yön muututtua päiväksi ja taustamusiikin vaihduttua intensiivisestä eteeriseksi – vaan se on myös erotettu aiemmasta tapahtumasta ajan merkityssuhteen kautta. Kerronta viittaa vahvasti tapahtumien läheiseen yhteyteen ajallisesti, mutta ei anna mitään selkeää viitettä sille, koska ajallinen yhteys ei ole enää niin oleellinen. Kohtausten välillä voi olla tunti, päivä tai viikko – sillä ei ole suoranaista merkitystä enää. Jo ensimmäinen otos kohtauksesta Bostonin ulkopuolella viittaa jännitteiden laukeamiseen ja viestittää katsojalle, että elokuva on siirtynyt tuhosta pelastuksen puolelle.

Vastaavanlainen siirtymä tapahtuu *Noah*-elokuvassa, jossa arkki karahtaa maihin ennen apokalyptistä singulariteettia. Nooan päätettyä olla tappamatta lapsia elokuva leikkaa kohtauksiin saarella, jossa Nooa löytää ensin viinirypäleitä, valmistaa seuraavaksi viiniä ja elää humaltuneena erakkona luolassa. Tapahtumat ovat edelleen kronologisessa jatkumossa keskenään, mutta niiden väliset ajalliset siteet ovat merkityksettömiä. Haskinin elokuvassa aika apokalyptisen singulariteetin jälkeen on kaikkein lyhyin tarkastelluista teoksista. Marsilaiset kohtaavat kohtalonsa Los Angelesissa ja ensimmäisen marsilaisen koneen tiputtua maahan elokuva leikkaa syleileviin Claytoniin ja Sylviaan, aiempien tuhon äänien korvautuessa lähes mykistävällä hiljaisuudella. Clayton lausuu elokuvan viimeisen dialogin havaittuaan marsilaisten kuolleen: ”We were all praying for a miracle” (WWH, 1:20:49–1:20:52), minkä jälkeen kaikki nostavat katseen kohti taivasta ja kirkonkellojen soidessa taustalla. Haskinin elokuvan voidaan nähdä lähentelevän eniten uskonnollista apokalypsiä siinä, että lopullisen pelastuksen jälkeen ei ole enää mitään. Aika kuolee pelastuksen jälkeisen taivaan ikuisuuteen ja ajallisesti rakentuva kerronta kuolee sen mukana.

Toisaalta tuntuu vaikealta pitää kiinni ajatuksesta, jonka mukaan apokalypsi on ajan ja historian loppu nykypäivänä, kun otetaan huomioon, ettei kovinkaan moni apokalypsi lopulta pääty ikuisuuteen tai ajan loppumiseen. Tuhosta selviää aina jokin pieni osa ihmiskuntaa, joka voi rakentaa maailman uudestaan ja samalla säilyttää mahdollisuuden apokalyptisen syklin käynnistymisestä uudelleen (King 2001, 145; Lisboa 2011, 53). Toisaalta apokalypsiä voidaan pitää kerronnan loppuna, koska se ei voi ajallisuutensa takia selvittää apokalyptisen singulariteetin toisella puolen. Tämä ei kuitenkaan pidä paikkansa *WW*-teoksen kohdalla, jossa on vielä huomattava osa kertomusta jäljellä

singulariteetin jälkeen. Päähenkilö kulkee uudessa ja vieraassa maailmassa, josta hän yrittää saada selkoa. Vaikka kertomus ei ole vielä päättynyt, sen ajalliset suhteet ovat muuttuneet ja tämä on mielestäni juuri apokalyptisen singulariteetin ominaispiirre. Kun kertomus on lopulta ohittanut apokalyptisen singulariteetin, ajallinen viittaussuhde muuttuu. Se ei ole enää eteenpäin suuntautunutta syöksymistä, koska apokalyptinen koettelemus on käyty läpi. Aika ei ole myöskään post-apokalyptisen kronotoopin tapaan taaksepäin suuntautunutta ja vanhaan maailmaan vertautuvaa. Apokalyptistä pelastusta hallitsee uusi ajallisuus, joka ei varsinaisesti viittaa mihinkään suuntaan. Se on maailmanlopun jälkeistä apokalyptistä maailmanaikaa: totaalisen nykyhetken aikaa.

5. ”MINÄ OLEN ALFA JA OMEGA” – LOPUN KERRONNALLISUUS

The horror! The horror! (Conrad 1973, 100.)

Apokalyptista kertomusta voidaan kuvata kertomuksena maailman muuttumisesta. Vanha, syntinen maailma puhdistuu ja uudistuu maailmanlopun tulesa ja sen tilalle syntyy tai laskeutuu uusi maailma. Tämä eteenpäin suuntautunut liike ajassa kulminoituu apokalyptisessä juonirakenteessa apokalyptiseen singulariteettiin, jossa kertomuksen sisäinen maailma heiluu totaalisen tuhon ja selviytymisen välillä. Samoin kerronnan ratkaisut joutuvat alistumaan ajan ja historian muutokselle, koska periaatteessa ajallinen kerronta ei voi selvitä maailmanlopun jälkeisessä ajattomuudessa (Gomel 2010, 124). Pelastus maailmanlopun jälkeen voi olla kerronnallisten ratkaisujen kohdalla hyvin yhtenäinen kertomuksissa: *Noah*- ja *WWS*-elokuvien viimeisten kohtausten väri- ja valokylläisyys ovat hyvä esimerkki selkeästä erosta aiempiin synkkiin ja värittömiin kohtauksiin. Kirkkaat värit ja rauhallisuus kerronnassa viestittävät katsojalle selkeästä muutoksesta kertomuksessa. Kirjallisuudessa kerronta tuntuu puolestaan etääntyvän tapahtumista ja kuvaa selvästi laajempia kokonaisuuksia suuremmalla aikavälillä. Myöskään Wellsin teoksen kerronta ei kuole apokalyptisen koettelemusten loputtua, mutta sen kerronnan tyyli kokee juuri tällaisen muutoksen teoksen lopun lähestyessä.

Tässä luvussa käsittelen tarkemmin tätä apokalyptisen juonirakenteen osiota, joka on jäänyt usein tutkimuksissa vähemmälle huomiolle. Käyn ensimmäiseksi läpi pelastusta käsittelevän osion kerronnalliset ratkaisut, jotka erottavat sen selvästi aiemmasta väkivallan jaksosta ja palaan myöhemmin vielä uudelleen apokalypsin ja toimivan subjektin suhteeseen. Apokalyptinen sävy ja totuus voidaan mielestäni hahmottaa helpommin tarkastelemalla apokalyptisen ajan ja pelastuksen välistä dynaamista suhdetta, jonka sisäistekijä pyrkii tuomaan esiin teoksessa.

5.1 Pelastuksen kerronnalliset keinot

Perinteinen malli kertomuksen rakenteesta, jossa on selkeä alku, keskikohta ja loppu, perustuu osaltaan halulle saattaa kertomus päätökseen. Kertomuksen alussa esiin tulleet jännitteet ja vaikeudet on voitettu, sankari saa naisen ja paha saa palkkansa. Varsinkin amerikkalaisessa kertomusperinteessä paha tulee ulkoapäin ja ihmiset ovat vain joko hyviä tai pahoja (Chapman 2009, 165). Toiset teoriat painottavat lukijan kokemaan tyytyväisyyden tunnetta lopetuksen kohdalla, kun päähenkilöt

saavuttavat uskottavan loppuratkaisun koettelemusten jälkeen. Kertomusten lopetukset eroavat kerronnallisesti keskikohdista, koska ne eivät pyri nostamaan esiin enää uusia jännitteitä tai ongelmatilanteita, vaan pyrkivät tarjoamaan vastaukset ja ratkaisut jo esitetyille ongelmille (Bacon 2000, 113–114). Lopetukset tuovat täyttymyksen ja tarjoavat sulkeuman (*closure*) kertomukselle (Phelan 2007, 20) – ainakin klassisessa kirjallisuudessa. Postmoderni kirjallisuus haastaa tämän perinteisen juonen ajatuksen, eikä kirjallisuudella välttämättä ole tarve täyttää tätä ennakko-odotusta. Silti useimmat apokalyptiset kertomukset nykypäivänäkin tuntuvat seuraavan klassisia juonirakenteita, kuten olen jo aiemmin osoittanut. Yhtenä syynä tähän voidaan pitää apokalyptisten kertomusten perikristillisiä juuria ja kristinuskon tarjoamaa ajatusta, että kaikki päättyy lopulta hyvin (Bacon 2000, 114). Hyvän voitto pahasta on kristinuskon perussanoma ja tämä ideologia tuntuu hallitsevan myös maallistuneita katastrofikertomuksia, mutta ei se ole ehdoton välttämättömyys näissä kertomuksissa.

Kertomusten lopun määrittely on ongelmallinen maailmanlopun kohdalla ja tämä ongelma tulee hyvin esiin kohdeteosten kautta. Ovatko teoksen viimeiset hetket kertomuksen loppu? Lasketaanko WW-teoksen epilogi lopetuksiksi? Ehdottamani apokalyptinen kronotooppi ei suoraan määritä kohtaa kerronnassa, jonka voisimme nimetä lopetuksiksi. Apokalyptinen singulariteetti ei ole sama asia kuin toiminnan huipentuma tai viimeinen ongelmatilanne kertomuksen sisällä. Singulariteetin jälkeinen kerronta myötäilee kuitenkin paljon lopetukseen liittämiämme keinoja ja Wellsin teos on tässä mielessä sekä hyvä että huono esimerkki apokalyptisestä kertomuksesta.

Edellisessä luvussa esitin WW-teoksen apokalyptisen singulariteetin sijoittuvan kohtaukseen, jossa päähenkilö nousee lopulta takaisin maan pinnalle piileskeltyään hylätyn talon kellarissa kahden viikon ajan. Tästä kohtauksesta eteenpäin päähenkilö liikkuu apokalypsin myötä vieraaksi muuttuneessa maailmassa:

For some time I stood tottering on the mound regardless of my safety. Within that noisome den from which I had emerged, I had thought with a narrow intensity only of our immediate security. I had not realized what had been happening to the world, had not anticipated this startling vision of unfamiliar things. I had expected to see Sheen in ruins – I found about me the landscape, weird and lurid, of another planet. (WW, 149.)

Päähenkilön kohtaama maailma on perusteellisesti muuttunut, tai siltä se alkuunsa ainakin vaikuttaa. Marsilaisten mukanaan tuoma kasvisto on muokannut Maan päähenkilölle tuntemattomaksi ja sodan jälkeiset tuhot ovat runnelleet loput siitä:

As the waters spread the weed followed them, until the ruined villas of the Thames Valley were for a time lost in this red swamp, whose margin I explored, and much of the desolation the Martians had caused was concealed. (WW, 150.)

The morning was bright and fine, [...] In the road that runs from the top of Putney Hill to Wimbledon was a number of poor vestiges of the panic torrent that must have poured Londonward on the Sunday night after the fighting began. There was a little two-wheeled cart inscribed with the name of Thomas Lobb, Greengrocer, New Maiden, with a smashed wheel and an abandoned tin trunk. (WW, 155.)

Wells käyttää huomattavan pitkän ajan teoksesta tämän uuden maailman kuvaamiseen ja luo hyvin vahvan post-apokalyptisen kertomuksen tunnun. Myös WWW- ja WWS-teokset tuovat esiin uuden maailman kerronnassaan, vaikka molemmat uhraavatkin huomattavasti lyhemmän ajan sen kuvaamiseen: ”Cautiously I came out of the tunnel and made my way up Canal Street. I reached Fourteenth Street, and there again were black powder and several bodies, and an evil ominous smell from the gratings of the cellars of some of the house.” (WWW, 17.) Ray Ferrier puolestaan kulkee Rachelin kanssa laahustavan ihmisjoukon mukana ja suuntaavat kohti sodan ja punaisen kasviston runtelemaa Bostonia. Kaikki päähenkilöt kulkevat uudessa ja oudossa maailmassa, joka on vailla aikaisempaa vaaran ja väkivallan uhkaa.

Muutos kerronnassa on selvä merkki kertomuksen siirtymisestä apokalyptisestä ajasta pelastuksen puolelle. Päähenkilöt eivät liiku enää niinkään ajassa, vaan maailmassa. Aikaisemmin päähenkilöiden selviytyminen oli aina pienestä kiinni – muutama hetki erotti heidän selviytymisen varmasta kuolemasta. Sattuma ohjasi heidän kulkuaan keskellä tuhoa ja varmisti heidän selviytymisensä. Singulariteetin jälkeisessä kerronnassa ajallisuuden merkitys venyy, kun hetket muuttuvat tunneiksi ja päiviksi, koska ajalliset yhteydet ovat menettäneet merkityksensä uudessa maailmassa. Elokuvat hyödyntävät visuaalisena mediumina myös muita keinoja näiden kahden osion erottamisessa. WWS-teoksessa Ray pelastaa Rachelin avaruusolentojen kynsistä keskellä yötä: kohtausta on pimeä ja hyvin intensiivinen taistelukohtausta. Avaruusolentojen sotakoneen tuhouduttua elokuva leikkaa kohtaukseen, jossa kamera kuvaa ylhäältä vaeltavaa ihmisjoukkoa, joka viestittää etäisyyttä tapahtumiin. Aikaisempi tumma kohtausta on muuttunut valoisaksi, dialogittomaksi kuvaukseksi vaelluksesta uudessa maailmassa. Hiljainen musiikki kohtauksen taustalla vahvistaa entisestään kerronnan seesteisyyttä.

Ray ja Rachel todistavat vielä yhden avaruusolentojen sotakoneen tuhon sotilaiden toimesta saavutettuaan Bostonin. Kyseessä ei kuitenkaan enää ole taistelu, vaan rituaalinen osoitus vihollisen kukistumisesta. Maan mikrobit ovat jo tuhonneet avaruusolennot ja Ray osoittaa sotilaille vihollisen puolustuksen kadonneen, kun linnut pystyvät laskeutumaan sotakoneen päälle. Aiemmin

voittamattomat hyökkääjät, jotka tuhosivat hirveällä tehokkuudella ihmisten puolustuksen, ovat nyt täysin avuttomia ja lyötyjä. Vaikka kyseessä on taistelukohtaus, se ei sisällä jännitystä päähenkilöiden selviytymisen suhteen. He ovat jo läpäisseet koettelemukset, joten kyseessä on enemmän osoitus sodan kääntymisestä lopulta ihmisten voitoksi. Ulkoinen uhka on lyöty eikä se enää vaaranna uutta maailmaa.

Vielä selkeämpi osoitus kerronnan muutoksesta apokalyptisissä elokuvissa on *Noah*-elokuvassa, jonka apokalyptinen singulariteetti oli Nooan valinta ihmiskunnan säilymisen ja sukupuuttoon kuoleamisen välillä. Valinnan hetki sijoittuu arkin kannelle, harmaan taivaan alle. Kohtauksessa ei ole yhtään kirkasta väriä, vaan ainoastaan tumman eri sävyjä. Nooa suutelee vauvoja otsalle päätettyään säästää näiden hengen ja elokuva leikkaa laajakuvaotukseen vihreästä saaresta, jolle arkki on saapunut. Kohtauksen vihreä saari on selkeä vastakohta arkin synkälle maailmalle, jossa päähenkilöt olivat hetkeä aiemmin. Elokuvan kerronta on siirtynyt sekä uuteen maailmaan että uuteen aikakauteen. *Noah* osoittaa myös kohtausten ajallisten kytkösten löyhtymisen kerronnassaan. Nooa ajautuu epätoivoon ja alkoholismiin uudessa maailmassa, kun hän löytää marjoja saarelta, joista hän valmistaa itselleen viiniä. Elokuva näyttää katsojalle Nooan alkoholisoitumisen, hänen perheensä asettumisen maailmaan ja lopulta Nooan pelastumisen kohtauksilla, joiden ajalliset suhteet jäävät katsojalle epäselviksi. Montako päivää Nooa viettää luolassa eristäytyneenä on lopulta merkityksetöntä, koska kerronnan ajallisilla suhteilla ei ole enää niin suurta merkitystä. Kohtaukset ja niiden tematiikka ovat itsessään merkityksellisiä eivätkä niinkään niiden ajalliset yhteydet. Tapahtumien välillä on edelleen selkeä kronologinen jatkumo, joka viestittää kerronnan edelleen jatkuvan, vaikkakin hyvin epämääräisessä muodossa. Kuten Elana Gomel (2010, 123) kirjoittaa, on mahdotonta erottaa aikaa ja paikallisuutta täysin toisistaan missään kerronnallisessa kronotoopissa, jolloin ajallisuus on läsnä myös Uudessa Jerusalemissa jossain muodossa. Se ei kuitenkaan ole enää voimallista ja lihallista aikaa, jossa muutokset tapahtuvat. Se on pysähtynyttä aikaa, jossa on tapahtumien saarekkeita siellä täällä.

Muutos päähenkilön toiminnan kohdalla on toinen osoitus muutoksesta kertomuksen sisällä. Aiemmin teoksessa päähenkilö pystyi lähinnä reagoimaan tapahtumiin, jotka johdattivat häntä eteenpäin kohti apokalyptistä singulariteettia. Kertomuksen ohitettua tämän pisteen päähenkilö pystyy jälleen tekemään päätöksiä itsenäisesti:

My movements were languid, my plans of the vaguest. I had an idea of going to Leatherhead, though I knew that there I had the poorest chance of finding my wife. [...] I knew I wanted to find my wife, that my heart ached for her and the world of men, but I had no clear idea how the finding might be done. I was also sharply aware now of my intense loneliness. From the corner I went,

under cover of a thicket of trees and bushes, to the edge of Wimbledon Common, stretching wide and far. (WW, 155.)

Päähenkilön koettelemukset ovat saavuttaneet päätöksensä ja apokalyptinen kronotooppi kiertänyt täyden ympyrän kertomuksen sisällä. Kertomusten alussa ja mimeettisessä maailmassa päähenkilö on vastuussa omista päätöksistään ja teoistaan, mutta apokalyptinen aika sysää hänet keskelle koettelemuksia, joissa hänen päätösvaltansa riistetään pois. Liikkuessaan vieraassa apokalyptisessä ajassa päähenkilö on näkökulma lukijalle historian viimeisiin hetkiin, mutta uhan väistyttyä päähenkilö on jälleen vapaa näistä kahleista. Wellsin päähenkilö ei joudu enää pakenemaan marsilaisia eikä Nooa joudu enää noudattamaan Jumalan tahtoa. He molemmat joutuvat enää tekemään sisäisen rauhan tehtyjen päätösten kanssa, mikä viimeistelee heidän asemansa osana valittua kansaa.

Wellsin päähenkilölle tämä sisäinen rauha koskee hänen ainoaa rikostaan: apupapin kuolemaa. Hänen tekojensa johdosta apupappi menetti henkensä marsilaisten käsissä, mutta vastuu teoista ei ole päähenkilöllä. Apokalyptinen aika on poistanut sen häneltä:

Three things struggled for possession of my mind: the killing of the curate, the whereabouts of the Martians, and the possible fate of my wife. The former gave me no sensation of horror or remorse to recall; I saw it simply as a thing done, a memory infinitely disagreeable but quite without the quality of remorse. I saw myself then as I see myself now, **driven step by step towards that hasty blow, the creature of a sequence of accidents leading inevitably to that.** I felt no condemnation; yet the memory, static, unprogressive, haunted me. In the silence of the night, with that **sense of the nearness of God** that sometimes comes into the stillness and the darkness, I stood my trial, my only trial, for that moment of wrath and fear. (WW, 153–154, lihavointi M. M.)

Toisin kuin Bahtinin (1979, 250–251; 1987, 10–11) seikkailuajassa, joka tapahtuu elämäkerrallisen ajan ulkopuolella eikä vaikuta päähenkilöön mitenkään, apokalyptinen aika muuttaa sekä maailmaa että päähenkilöä. Koska maailma muuttuu varsin dramaattisesti, päähenkilö ei voi pysyä täysin muuttumattomana tuon murroksen aikana. Hän joutuu käymään läpi sarjan koettelemuksia, jotka yleensä tekevät hänestä paremman ihmisen. Wellsin päähenkilön kohdalla tämä muutos ei ole niin selkeä kuin Spielbergin elokuvan Ray Ferrierin kohdalla. Silti myös Wellsin päähenkilö joutuu sopeutumaan ja kohtamaan muutoksia.

Monumentaalinen muutos kerronnassa viestittää uuden aikakauden alkua maailmassa. Ennen maailmanloppua alkanut kertomus ei voi jatkua pelastuksen jälkeen. Eroavaisuus apokalyptisten ja post-apokalyptisten kertomusten kerronnallisten ratkaisujen välillä on ilmeisin juuri niiden suhteessa apokalyptiseen singulariteettiin. Post-apokalyptisten teosten kerronta keskittyy katastrofin jälkeiseen

maailmaan (Skult 2012, 3–4), joka on hyvin erilainen apokalyptisen kertomuksen tuhon jälkeisestä maailmasta. Post-apokalyptisessä kertomuksessa uusi maailma on tapahtumaympäristö. Sitä voidaan pitää ekstrapolaationa meidän arkitodellisuudestamme, jota on kohdannut jokin katastrofaalinen tapahtuma ydinaseiden, ilmastonmuutoksen, virusepidemian, tai jonkin muun uhan johdosta. Apokalyptisessä kertomuksessa huomio on enemmän itse maailman ja aikakauden muutoksessa sekä siinä puhdistavassa tulella, joka polttaa maailman synnit mennessään.

Uskonnollisten apokalypsien Taivaan ikuisuus ei ole siirtynyt maallistuneempiin kuvauksiin maailmanlopusta, vaikka hyveet ja arvostetut moraaliset säännöt tulevatkin näistä kuvauksista ilmi. Kehittynyt tieteellinen maailmankatsomus on osoittanut ikuisuuden olevan käsitteenä mahdoton nykyisen ymmärryksen mukaan. Entropialla on käsitteenä jopa liiankin huono maine sen kuvatessa kaaoksen ja epäjärjestyksen kasvamista maailmankaikkeudessa.²⁷ 1800-luvun lopulla kehitetty termodynamiikan toinen pääsääntö kuvaa epäjärjestyksen kasvavan suljetuissa tiloissa, jolloin entropia kasvaa (Greene 2004, 154–155; Raipola 2015, 73). Useimmiten tämä on käännetty suoraan tarkoittamaan vain epäjärjestyksen kasvamista, joka jättää huomiotta ilmiön todennäköisyyspuolen: epäjärjestys on paljon todennäköisempi tila kuin järjestäytynyt tila. Entropia ilmiönä ei kuitenkaan ole tässä kohtaa kiinnostava ilmiö, vaikka sen uskotaankin antavan ajalle suunnan (Greene 2004, 156–159). Mielenkiintoiseksi entropian tekee sen vaikutus aineen tiloihin ja sitä myötä maailmankuvan muuttumiseen.

Jos aine ja energia pyrkivät aina kohti korkeampaa entropian tilaa, ja epäjärjestys kasvaa sitä mukaan järjestelmässä, mikään aineen tai energian tila ei ole pysyvä. Muutos tuntuu olevan siis kirjoitettu maailmankaikkeuden perusolemukseseen, joka kieltää ikuiset ja pysyvät tilat. Tieteellisen ymmärryksen kasvaessa myös uskomukset Taivaan ikuisuudesta joutuivat koetukselle. Mahdollisimman tieteellisesti uskottava kirjallisuus ei pystynyt enää esittämään ehdottomia tiloja, jotka eivät olisi alttiita muutokselle. Entropia on yhdistettynä muiden viimeisten kahdensadan vuoden aikana tehtyjen tieteellisten kehitysharppausten kanssa mullistanut ihmisen ymmärryksen luonnosta sekä hänen asemansa siinä. Aika ei ole enää ihmisen ympärille rakennettu lahja eikä edes helposti ymmärrettävä ilmiö tai universaalisti sama kaikille. Apokalypsi ei ole kertomus ajan päättymisestä. Se on kertomus antroposentrisen ajan ja historian päätepisteistä sekä pyrkimys löytää paikka alati muuttuvassa luonnossa.

²⁷ Järjestelmää, jossa vallitsee epäjärjestys, kuvataan korkean entropian järjestelmäksi ja järjestäytyneellä tilalla puolestaan sanotaan olevan matala entropia.

Ehkä liiankin yksinkertaistaen voidaan sanoa, että apokalyptinen kertomus on myyttinen kertomus Uuden Jerusalemin saavuttamisesta. Uudesta ja paremmasta huomisesta, jossa maailman ja inhimillisyyden tuska on viimein poistettu. Post-apokalyptinen kertomus on puolestaan kaipuuta Eedenin puutarhaan, puhtaaseen alkukohtiin ja hyviin vanhoihin aikoihin, jolloin postmodernin maailman kasvottomuus ei vielä hallinnut maailmaa. Tästä johtuen myös tuhon jälkeinen maailma ja aika ovat näissä kertomuksissa erilaisia. Apokalypsissä tuhon jälkeen on saavutettu uusi aikakausi, mutta post-apokalyptisessä kertomuksessa se on maailma, jossa ihmiset joutuvat kärsimään ja käymään läpi omat pelastuskaarensa.

Pelastusta käsittelevän osion kerronnalliset ratkaisut heijastelevat tämän osion merkitystä kertomuksen lopetuksen suhteen. Se päättää aikaisemmin esitetyt konfliktit ja tarinan jännitteet, mutta kuten *WW*-teos osoittaa, apokalyptinen pelastus ei ole pelkästään tarinan sulkeuma. Se on siirtymä uuteen vaiheeseen kerronnassa, joka mahdollistaa vastausten löytämisen aikaisemmin esitettyihin kysymyksiin.

5.2 Apokalyptinen pelastus ja toimiva subjekti

Olen esittänyt tässä tutkielmassa apokalyptisen juonirakenteen hahmottaakseni apokalyptisen kronotoopin eri kerronnallisia vaiheita, joka jakaa kertomukset kolmeen eri osioon, joita puolestaan erottaa kaksi merkittävää tapahtumaa. Keskeisin, ja selkeästi laajin, osio kertomuksissa on kuvaus maailmanlopun koettelemuksista, joita päähenkilöt joutuvat käymään läpi. Oleellinen piirre tässä osiossa, sekä apokalyptisissä kertomuksissa yleisesti, on päähenkilön aloitteellisuuden puute. Päähenkilöt eivät ole omien kohtaloidensa ohjaksissa, vaan heitä kuljettaa suurempi voima, joka vie heitä kohti historian päätepistettä. Voi olla jossain määrin tautologista kuvata apokalyptistä kertomusta teleologiseksi, koska se on kuvaus lopusta ja lopun ajoista, mutta tarttuessaan apokalypsiin kerronnallisena välineenä asettuu kertomus tietylle polulle, joka päättyy väistämättä johonkin hyvitykseen ja/tai pelastukseen. Pelastus tuhon jälkeen on välttämätön osa kertomusta. Oli se sitten missä muodossa tahansa.

Elana Gomelin (2010, 124) esitys apokalyptisen kronotoopin poikkeuksellisuudesta verrattuna Bahtinin muihin kronotooppeihin on ongelmallinen mielestäni juuri kertomuksen loppuosion kohdalla. Gomelin mukaan apokalypsin kaksi vaihetta, tuho ja pelastus, on asetettu päällekkäin, jolloin ne ovat käytännössä samoja vaiheita. Esitetty malli ei kuitenkaan ota huomioon päähenkilön muuttuvaa roolia näiden kahden osion välillä. Apokalyptisen ajan hallitessa kertomusta päähenkilö

on suurempien voimien johdateltavana, mutta väkivallan väistyttyä Uuden Jerusalemin tieltä päähenkilö on jälleen vapaa tekemään omia valintoja. Hän ei ole enää kohtalon orjuuttama, vaan ihminen uudessa ja vieraassa maailmassa, jossa hänen täytyy löytää oma paikkansa.

Ero päähenkilön toiminnallisuuden kohdalla tulee esiin tarkasteltaessa *WW*-teoksen loppupuolen tärkeintä kohtausta, jossa päähenkilö kohtaa tykkimiehen Putneyn kukkuloilla. Wellsin teoksessa tykkimies edustaa yhtä mahdollista uutta maailmaa, joka voi nousta sodan tuhosta. Tykkimiehen utooppisissa kuvitelmissa ihmiset elävät maan alla, kunnes he lopulta syrjäyttävät marsilaiset planeetan hallitsevana rotuna kaappaamalla marsilaisten sotakoneet: "Just imagine this: Four or five of their fightingmachines suddenly starting off – Heat-Rays right and left, and not a Martian in 'em. Not a Martian in 'em, but men." (*WW*, 163.) Kohtaus on tärkeä, mutta sen sijainti suhteessa apokalyptiseen singulariteettiin tuo esiin itse kertomuksen luonteen. Wellsin ja Wellesin teoksissa kohtaus tapahtuu apokalyptisen singulariteetin jälkeen ja Haskinin elokuvassa kohtausta ei ole ollenkaan, mutta Spielbergin elokuvassa kohtaus tapahtuu ennen kertomuksen singulariteettia. Juuri tämä kohtauksen suhde singulariteettiin paljastaa jotain teosten tematiikasta ja apokalyptisestä totuudesta.

Spielbergin elokuvassa Ray ja Rachel tapaavat Harlanin talon kellarissa kohtauksessa, joka johtaa jo aiemmin käsittelemääni kamppailuun Rayn ja Harlanin välillä. *WWS*-teoksessa kohtaus yhdistelee Wellsin päähenkilön kamppailun apupapin kanssa tykkimiehen utooppisiin kuvitelmiin, mutta Spielbergin elokuvassa Harlan on selvästi enemmän apupapin tapaan mieleltään järkkynyt yksilö kuin omissa kuvitelmissaan elävä tykkimies: "Now we'll be the ones coming from underground. When the time is right, take them by surprise, the way they took us. Take them by surprise." (*WWS*, 01:18:31–01:18:43.) Hetkeä myöhemmin Harlan sekoaa kuullessaan avaruusolennot talon ulkopuolella ja ajautuu paniikkiin, jolloin Ray joutuu hiljentämään hänet väkivaltaisesti. Kohtauksen sijoittuminen ennen apokalyptistä singulariteettia asettaa sen yhdeksi apokalyptisen ajan koettelemukseksi, jonka Ray joutuu käymään läpi kertomuksen aikana. Hänellä ei ole vaihtoehtoa tai vapaata valintaa tilanteessa samalla tavalla kuin Wellsin päähenkilöllä on tykkimiehen kanssa *WW*-teoksessa. Hänen on pakko hiljentää Harlan aivan kuten Wellsin päähenkilö hiljensi apupapin.

Wellsin päähenkilö kohtaa tykkimiehen omien koettelemustensa jälkeen, jolloin apokalyptinen aika ei enää aseta ulkopuolisia pakotteita hänen toiminnalleen. Hän on vapaa valitsemaan seuraako hän tykkimiehen visioita uudessa maailmassa vai ei:

I sat contemplating these things. I could find nothing to bring against this man's reasoning. In the days before the invasion no one would have questioned my intellectual superiority to his – I, a

professed and recognized writer on philosophical themes, and he, a common soldier; and yet he had already formulated a situation that I had scarcely realized. (WW, 161–162.)

”Those who stop obey orders. Able-bodied, clean-minded women we want also – mothers and teachers. No lackadaisical ladies – no blasted rolling eyes. We can't have any weak or silly. Life is real again, and the useless and cumbersome and mischievous have to die. They ought to die. They ought to be willing to die. It's a sort of disloyalty, after all, to live and taint the race. And they can't be happy.” (WW, 162.)

Tykkimiehen kuvailema tulevaisuus on Wellsin vastustama kehitys, joka ei perustu luokkaerojen poistamiseen vaan niiden ylläpitämiseen (McConnell 1981, 140–141). Wellesin radiokuunnelmassa on samanlainen kohta, jossa Pierson kohtaa matkallaan muukalaisen, joka kuvaa hyvin samanlaisen maailman, jossa ihmiskunnan viimeiset eloonjääneet elävät New Yorkin tunneleissa. Vain vahvat ja kykenevät ihmiset voivat selvitä tässä uudessa maailmassa ja vain tietyt ihmiset ovat tarpeellisia uuden maailman jälleenrakentamisessa. Wellsin tykkimies ja Wellesin muukalainen ohjaavat molemmat ihmiskunnan kehityksen kohti samaa päämäärää: aikanaan ihmiskunta syrjäyttää marsilaiset heidän sotakoneidensa ohjaksissa. Ihmiskunnan pelastus ei löydy sivistyksestä, vaan ihmiskunnan täytyy tulla marsilaisiksi (Huntington 1979, 42–43). Molemmat teokset hylkäävät ehdotetun pelastuksen, koska se ei ole pelastus – se on tie joka johtaa ihmiskunnan tulevan omaksi tuhkukseen. Pierson sanallistaa teosten sanomat tästä tulevaisuudesta varsin osuvasti:

STRANGER: (FADING OUT) Say, what's the matter? ... Where are you going?

PIERSON: Not to your world... Goodbye, stranger... (WWW, 17.)

Päähenkilön kohtaaminen tykkimiehen kanssa on oleellinen, koska se nostaa esiin Wellsin teoksen keskeisen teeman. Teos ei ole kiinnostunut vain katastrofin kuvauksilla nautiskelusta tai väkivallalla nautiskelusta. Frank McConnell (1981, 143) kiteyttää ajatuksen hyvin kirjoittaessaan, että *WW*-teos on nimenomaan *maailmojen* sota, mutta ei maailmojen, jotka ovat tilallisesti erotettuna toisistaan vaan ajallisesti. Teoksessa kohtaavat ihmiskunnan nykyisyys ja mahdollinen tulevaisuus, jotka iskeytyvät toisiaan vasten. Kertomuksen päähenkilö ei ole vain näkökulma tai piste kertomuksessa, jota lukija seuraa väkivallan aikana: hän on myös se näkökulma, joka vertaa mahdollisia tulevaisuuksia maailmanlopun jälkeen. Wellsin teoksen apokalypsi on vanhan maailman tuhoutuminen, joka asettaa maailman risteykseen. Uusi maailma apokalypsin jälkeen ei ole ehdoton – tuho ei johda yhteen vääjäämättömään lopputulokseen, vaan mahdollistaa valinnan sen jälkeen.

Spielbergin elokuvassa tätä teemaa ei nosteta niin selkeästi esiin, vaan se sulautuu enemmän osaksi Rayn kehityskaarta. Harlanin mielipuoliset näyt ovat elokuvassa vain hullun raivoamisia, joka pakottaa Rayn toimimaan. Ray ei joudu tekemään valintaa uuden maailman suhteen, koska *WWS*-

teoksen apokalypsi on kuvaus hänen henkilökohtaisesta selviytymisestään. Huomion keskipisteessä on Rayn kehitys ihmisenä ja se, kuinka hän pyrkii korjaamaan menneisyytensä virheet. Tämän kautta Ray toimii metonymiana ihmiskunnalle, jonka pelastus ei ole tulevaisuudessa, vaan menneisyydessä. Näin WWS-teos on osaltaan vanhaa yhteiskuntamallia uusintava ja ihannoiva apokalyptinen kertomus. Uusi maailma on vanhojen hyvien arvojen uudelleenlöytäminen ja hyväksyminen. WWS-teos edustaa suljetun kehän apokalypsiä, jossa pelastus löytyy menneisyydestä, joka puolestaan takaa uuden maailman laskeutumisen maan päälle. WW-teos on puolestaan enemmän avoimen tulevaisuuden apokalypsi, jossa menneisyys ei määritä tulevaisuutta, vaan ihmisten ratkaisut uudessa maailmassa määräävät tulevaisuuden suunnan.

Päähenkilöiden toiminnallisuus pelastuksessa ilmenee valintojen mahdollisuuden kautta. Wellsin ja Wellesin päähenkilöiden kohdalla tämä päätös kulminoituu valintaan mahdollisten tulevaisuuksien välillä, mutta sen jälkeen maailma on vapaa heidän edessä. Mikään ulkopuolinen uhka ei enää aja heitä kohti mitään päämäärää. He kulkevat vieraassa, sodanruntelemassa maailmassa, mutta tapahtumien ajalliset sidokset ovat pelkästään näennäisiä. Tapahtumien väliset yhteydet lasketaan muuttuvien ympäristöjen perusteella: ”After I had parted from the artilleryman, I went down the hill, and by the High Street across the bridge to Fulham. [...] Some way towards Walham Green the streets became clear of powder.” (WW, 168.) Ajalliset yhteydet kohtausten välillä ovat hatarat parhaimmillaankin: ”And now comes the strangest thing in my story. [...] Of the next three days I know nothing.” (WW, 177.) Päähenkilöiden toiminnallisuus uudessa maailmassa ei ole aktiivista siinä mielessä, että he voisivat vaikuttaa enää tapahtumien sarjaan. Apokalyptinen kiihko on jo saavuttanut huippunsa, mutta päähenkilöt pystyvät valitsemaan omat tiensä jälleen: ”After parting with the artilleryman, I came at last to the Holland Tunnel. I entered that silent tube anxious to know the fate of the great city on the other side of the Hudson.” (WWW, 17.) Aktiivinen voi olla harhaanjohtava kuvaus tässä tapauksessa päähenkilöistä, mutta he ovat jälleen oma-aloitteisia. Vaikka he eivät voi vaikuttaa tapahtumiin yleisellä tasolla, he voivat päättää omista tekemisistään ja teoistaan.

WWH-teos ei tarjoa mahdollisuutta tutkia tätä osa-aluetta kertomuksesta, koska elokuva loppuu melkein saman tien marsilaisten kuoltua. WWS-teoksessa puolestaan Ray ja Rachel kulkevat kohti Bostonia, mutta se on jo aikaisemmin heille asetettu päämäärä. Kumpikaan heistä ei tee enää varsinaisesti mitään päätöksiä kertomuksen aikana, vaan elokuvan viimeiset hetket lähinnä näyttävät katsojalle heidän koettelemusten onnellisen päätöksen. He saavuttavat päämääränsä Bostonissa ja hyökkäyksen hajottama perhe löytää jälleen toisensa. Jopa Robbie on selvinnyt taisteluista ja odottaa kaksikkoa kotona lasten äidin ja isovanhempien kanssa. Rayn aikaisempi aktiivisuus ja lopun ei-

aktiivisuus vahvistavat entisestään tulkintaani WWS-teoksesta enemmän toimintaelokuvana kuin apokalyptisenä kertomuksena. WWS-teos on mielenkiintoisesti juuri näiden kahden kertomuslajin rajalla, joka mielestäni selkeyttää enemmän kuin sekoittaa näkemyksiä näistä lajeista ja tuo esille apokalyptisissä kertomuksissa aikojen saatossa tapahtuneen muutoksen. Kertomus hyödyntää paljon apokalyptisen kronotoopin konventioita, mutta tarkasteltaessa päähenkilön aktiivisuuden ja oma-aloitteisuuden kautta on Ray selkeästi enemmän toimintasankari kuin apokalyptinen todistaja.

5.3 Onko sieluni jo pelastettu?

Mitään kertomusta ei voida tulkita tai analysoida perusteellisesti ennen kuin koko kertomus on luettu. Vasta viimeinen lause teoksessa lopulta paljastaa sen kokonaisuuden, jonka teos muodostaa. Maailmanlopun kertomuksissa väkivallan ja tuhon kuvaus on dynaamisessa suhteessa lopun paratiisiin ja pelastuksen osioon. Apokalyptinen aika kuljettaa lukijaa kohti pelastuksen täyttymystä, mutta lopun pelastus myös ohjaa aikaisempia kerrontaratkaisuja. Tässä mielessä apokalyptinen kertomus on teleologinen kertomus, jossa lopetus ohjaa kertomuksen rajattuun suuntaan. Syy tähän taipumukseen apokalyptisissä kertomuksissa palaa takaisin tutkielmani alussa esittämäni määritelmään apokalypsistä, joka on *julistus totuudesta, joka uhkaa mullistaa väkivaltaisestikin hallitsevan maailman ja/tai sivilisaation sekä paljastaa jotain ihmisen asemasta ja suhteesta luontoon ja aikaan*. Jokainen apokalypsiin tarttuva tekijä on jossain määrin profeetta, joka haluaa esittää jonkin totuuden tai idean maailmasta. Osaltaan tämä johtuu apokalypsin arkipäiväistymisestä viimeisen sadan vuoden aikana. Halutessaan käsitellä yhteiskunnassa esillä olevia pelkoja, uhkakuvia tai epäilyksiä tekijät ovat voineet hyödyntää apokalyptistä kertomusta ja sen konventioita. Uhkaamalla koko yhteiskuntaa ja maailmaa kertomus olettaa saavansa enemmän uskottavuutta ja painoarvoa sanomalleen.

Apokalypsin taustalla voi olla sisäistekijän pyrkimys paljastaa apokalyptinen totuus maailmasta tai kertomus lopun ajoista voi itsessään muuttua itse paljastukseksi (Derrida 1984, 28). Julistus apokalypsin totuudesta muuttuu totuudeksi apokalyptisestä julistuksesta: apokalypsi itsessään on tärkeämpi kuin mikään totuus, jonka se pitää sisällään. Hollywoodin katastrofielokuvat tuntuvat valinneen tämän tien, jossa itse kuvaus tuhosta on kertomuksen keskiössä eikä niinkään totuus tuhon taustalla. Tässä mielessä apokalypsiä voidaan hyvinkin pitää yleisenä tehokeinona kertomuksissa (Soikkeli 2015, 307), mutta viimeisten aikojen kertomukset voivat olla myös jotain enemmän, spekulatiota tai ajatuskokeita maailman ja ihmisen tulevaisuudesta. Juuri näitä ajatuskokeita voidaan pitää apokalyptisinä totuuksina, joita apokalyptiset kertomukset pyrkivät välittämään lukijalle.

On selvää, että ei ole olemassa vain yhtä apokalyptistä kertomusta, joka toistuisi kerta toisensa jälkeen historiassa – ellei kertomusta halua määritellä niin laveasti, että sen sisään voidaan lukea kaikki variaatiot. Näillä kertomuksilla on merkittäviä yhtäläisyyksiä keskenään, mutta samalla niiden välillä on havaittavissa huomattavia eroja. Kertomusten yhtäläisyydet keskittyvät pitkälti niiden rakenteisiin ja esteettisiin ratkaisuihin tapahtumien kuvauksissa. Tarkastelemalla näitä yhtäläisyyksiä olen esittänyt eskatologisten kertomusten jakoa kahteen eri kertomuslajiin ja kahteen eri kronotooppiin: apokalyptiseen ja post-apokalyptiseen. Apokalyptinen kertomus on kerronnallisesti keskittynyt aikaan ja tapahtumiin ennen apokalyptistä singulariteettia, kun taas post-apokalyptinen kertomus on kertomus, joka sijaitsee ajassa ja maailmassa katastrofin jälkeen. Apokalyptinen juonirakenne korostaa juuri näiden kahden kertomuslajin välistä eroa. Luvussa kolme käsitelin apokalyptisen subjektin ongelmaa ja jaoin apokalyptiset kertomukset henkilöhahmojen roolin mukaan aktiivisiin ja passiivisiin kertomuksiin. Kohdeteosten lopetusten tulkinta on nostanut esiin mahdollisuuden, että apokalyptiset kertomukset voidaan jakaa eri kategorioihin vielä yhdellä tavalla riippuen niiden ominaisuuksista.

Wellesin, Haskinin ja Spielbergin tulkinnat eroavat selkeästi Wellsin alkuperäisestä teoksesta. Tätä voidaan selittää osaltaan teoksen adaptoimisella uuteen mediumiin, koska kirjallisuuden kaikki puolet eivät käänny suoraan radiokuunnelman tai elokuvan muotoon. Toisaalta eri kohdeteokset tuntuvat painottavan eri puolia alkuperäisteoksesta ja apokalypsistä. Wellsin teoksen keskeisiä teemoja on ihmisen tulevaisuus ja ihmiskunnan muutos ajassa. Wellesin radiokuunnelma pitää osan tästä teemasta, mutta keskittyy paljon enemmän speaktaakkelimaisuuteen ja kertomuksen viihdepuoleen, jotka Haskinin elokuva nostaa kertomuksen keskiöön. Aikansa muiden tieteiselokuvien tapaan WWH-teos on hyvin näyttävä elokuva, jossa ihmisten ja marsilaisten rinnastaminen toisiinsa on jätetty taka-alalle. Samaa voidaan sanoa Spielbergin elokuvasta, vaikka se ottaakin toisenlaisen lähestymistavan Haskinin elokuvaan verrattuna.

WWS-teos on lähimpänä tarkastelluista kohdeteoksista maailmanlopun teemaa, jota voisi kutsua henkilökohtaiseksi apokalypsiksi. Tällaisessa kertomuksessa päähenkilö käy läpi henkilökohtaisen maailmansa murtumisen, joka ei välttämättä vaadi konkreettista ympäröivän maailman tuhoa. WWS-teoksen taustalla on myös todellinen maailman muuttuminen apokalyptisessä sodassa, joten se ei ole puhtaasti henkilökohtainen apokalypsi, vaikka kerronta aukeaakin enimmäkseen Rayn näkökulmasta. Parempia esimerkkejä henkilökohtaiselle maailmanlopun kertomukselle ovat Wellsin teos *The Island of Doctor Moreau* (1896), Joseph Conradin *Heart of Darkness* (1902) ja Francis Ford Coppolan tekemä elokuvasovitus Conradin teoksesta, *Apocalypse Now* (1979). Vaikka unohtaisimme hetkeksi

Coppolan elokuvan nimen, joka itsessään jo antaa aiheutta teoksen tulkintaan maailmanlopun kautta, se sisältää hyvin selkeitä apokalyptisiä teemoja (Lothe 2000, 184). Conradin teoksessa ja sen elokuvaversiossa päähenkilö kulkee jokea pitkin yhä syvemmälle maailmaan, joka on ajautunut hulluuden partaalle ja löytää lopulta Kurtzin hahmon, joka on julistautunut jumalaksi alkuperäiskansan keskuudessa. Vastaava teema löytyy myös Wellsin *The Island of Doctor Moreau* -teoksessa, jossa tohtori Moreau on luonut saarellaan uusia eläimiä ja tehnyt itsestään käytännössä jumalan. Kaikki kolme teosta käsittelevät vahvasti läntisen sivilisaation rappiota ja ihmisen asemaa suhteessa luontoon. Ne esittävät kysymyksiä inhimillisyydestä ja jumalallisuudesta ja siitä, mikä erottaa ihmisen jumalasta.

Henkilökohtainen apokalypsi on toisaalta huono nimi tällaisille kertomuksille, koska nämäkään kolme esimerkkiä eivät noudata apokalyptistä juonirakennetta niin selkeästi kuin esimerkiksi *WW*-teos. Ne hyödyntävät apokalyptistä tematiikkaa ja ajatusmallia, mutta eivät seuraa juonirakennetta ja mahdollistavat näin erilaisia henkilöhahmojen toiminnallisuuksia kertomuksessa. Toisaalta apokalyptisiä kertomuksia ei ole juurikaan tutkittu tästä lähestymiskulmasta, vaan tutkimus on keskittynyt yleisesti suuriin katastrofikertomuksiin. Tällaisten kertomusten tutkiminen muun kuin apokalyptisen kuvaston ja tematiikan kautta voi tuoda lisävaloa myös muihin apokalyptisiin kertomuksiin ja niiden tulkintaan.

Paljon selkeämmin apokalyptinen kertomuslaji on maailman katastrofaalista mullistusta kuvaava teos, esimerkiksi Haskinin elokuva. Näissä kertomuksissa huomion keskipisteenä on maailman väkivaltainen muutos. Se voi tapahtua avaruusolentojen hyökkäyksen johdosta, ekokatastrofin tai luonnonmullistuksen johdosta, mutta vaakalaudalla on aina hallitseva yhteiskuntajärjestys ja maailma sellaisena kuin me sen tunnemme. Suurin osa Hollywoodin katastrofielokuvista voidaan nähdä toistavan tätä ajatusta, jossa maailmanlopun skenaario vältetään useimmiten ja koettelemuksista selvinneet ihmiset oppivat arvostamaan maailmaa ja muita ihmisiä enemmän. *WWH*- ja *WWS*-elokuvat edustavat selkeästi eniten tätä lähestymistapaa apokalyptiseen kertomukseen. Niiden viihteellinen anti on suurempi ilman merkittäviä, eksistentiaalisia kysymyksiä.

Kolmannessa tavassa lähestyä apokalypsiä on vaakalaudalla ennen kaikkea ihmiskunnan kohtalo ja uhkana totaalinen sukupuutto. *WW*-teosta voidaan pitää yhtenä esimerkkinä tällaisesta teoksesta, mutta Aronofskyn *Noah*-elokuva on vielä selkeämpi esimerkki. Sen kautta voidaan hahmottaa kaksi apokalypsin keskeistä teemaa: antroposentrisen aikakäsityksen päättyminen sekä inhimillisen ymmärryksen rajat. Molemmat kysymykset ovat liitoksissa raamatullisen, tai yleisemmin uskonnollisen, apokalypsin kanssa, jossa koettelemuksia seuraa Paratiisi. Apokalypsi lupaa

jumalaisen suunnitelman ja tietouden ymmärtämisen (O’Leary 1998, 53) sekä vapautuksen inhimillisestä tilasta (*human condition*; Gomel 2000, 430). Apokalyptinen singulariteetti ei tässä mielessä olekaan teknologian aikaansaaman singulariteetin (Csicserny-Ronay 2008, 262–265) tapainen piste historiassa, jossa teknologia johdattaa ihmisen uudelle aikakaudelle, vaan tietoisuuden singulariteetti, jossa inhimillinen toimija saavuttaa jumalallisen tietämyksen.

Paradoksaalisesti apokalypsi kieltää tässä mielessä inhimillisen pelastuksen tuhon keskellä, koska ihmisten on jätettävä juuri inhimillinen puolensa taakseen saavuttaessaan Jumalan pelastuksen. Osa apokalyptisista kertomuksista päättyvätkin uuteen transhumanistiseen aikakauteen (ks. Gomel 2000, 429–430), jossa ihminen joko hylkää lihallisen kehonsa tai tiedollisen yksilöllisyytensä. Tämän ajatuksen pohjalta *WW*-teos tai *Noah* eivät kumpikaan ole ”puhtaita” apokalypseja, koska molemmissa kertomuksissa päähenkilöt säilyttävät lopulta inhimillisyytensä, joka ehkä osaltaan helpottaa niihin samaistumista ja niiden sanoman ymmärtämistä. He näkevät osan suuremmasta kuvasta, mutta pysyessään ihmisinä, he jättävät mahdollisuuden apokalyptisen kierron alkamiselle uudelleen: ”A question of graver and universal interest is the possibility of another attack from the Martians” (*WW*, 184); ”The broadening of men’s views that has resulted can scarcely be exaggerated. [...] Now we see further” (*WW*, 185). Wellsin kertomuksen maailma on ottanut merkittäviä teknologisia askelia sodan jälkeen, mutta se on edelleen ihmisten maailma, jonka tulevaisuus, samoin kuin ihmiskunnan itsensä tulevaisuus, on edelleen epäselvä. Seuraavatko ihmiset lopulta marsilaisten tietä evoluution edetessä vai pystyvätkö he välttämään saman kohtalon?

H. G. Wellsin myöhemmät teokset ovat säilyttäneen paljon enemmän moraalisia tarinoita suunnasta, johon maailma oli hänen näkemyksensä mukaan menossa toisin kuin hänen aiemmat tulevaisuuden spekulatiotarinansa (Stableford 2003, 24–25). Wellsin aikaisemmat tieteisromanssit (*scientific romance*) olivat ensimmäisiä teoksia, joissa aika itsessään tuli matkan kohteeksi (Pierce 1987, 85–87). Hänen myöhemmät teoksensa keskittyivät puolestaan enemmän sosiaaliseen kommentointiin ja utooppisten tulevaisuuksien kuvaamiseen. Wells käytti myöhemmissä teoksissaan kuten *In the Days of the Comet* (1906), *The World Set Free* (1914) ja *Men Like Gods* (1923) rakennetta, jossa korruptoitunut maailma puhdistuu katastrofin kautta paremmaksi ja harmoniassa eläväksi maailmaksi (Huntington 1982, 122). *WW*-teos on mielenkiintoinen teos, koska se on yksi Wellsin tunnetuimmista tieteisromansseista, joka hyödyntää tätä juonikaarta. Se on spekulatiivinen teos mahdollisesta tulevaisuudesta, jossa voidaan havaita Wellsin sosiaalista kommentaaria ja evoluutiotieteen vaikutuksia hänen maailmankuvaansa. Teos ei kuitenkaan vielä ole täysin myöhempien teosten tapaan sävyttynyt pelkästään utopistilla kuvauksilla ja ajatusmaailmalla, vaan se on enemmän

kokeilua juonirakenteen toimivuudella. *WW*-teoksen maailma ei ole myöhempien teosten tapaan täysin korruptoitunut tai vailla toivoa eikä teoksen lopun maailma ole täysin harmoninen. Lopetuksen maailma on jopa pessimistinen kaikesta muutoksesta huolimatta.

Tieteisfiktiiviset ja uskonnolliset apokalypsit ovat molemmat kiinnostuneita ihmiselämän jälkeisestä tilasta. Teknoapokalypsit ovat kiinnostuneita post- tai transhumanistisesta aikakaudesta, johon teknologia voi kuljettaa meidät (Gomel 2000, 429; ks. myös Dinello 2005). Uskonnollisten apokalypsien jumalaiset agentit ovat korvautuneet ihmistä älykkäämmillä tietokoneilla, tai avaruusolennoilla, jotka tuovat uuden utopian, tai dystopian, ihmisille. Apokalyptiset kertomukset voidaan jakaa tässä mielessä vielä kahteen eri ryhmään: negatiivisiin tai pessimistisiin ja toiveikkaisiin kertomuksiin. Jako on melko itsestään selvä, mutta se ilmenee useimmiten vasta kertomuksen lopun pelastusosiosta ja siitä, salliiko sisäistekijä maailman ja ihmiskunnan säilyvän jossain muodossa. Polttaako maailmanlopun tuli kaiken tieltään, vai nouseeko sen tuhkasta uusi ja mahdollisesti parempi aikakausi ja maailma? Apokalypsin jako tässä mielessä on vähän hullunkurinen, koska optimistinenkin maailmanloppu vaatii pelastuksen kansanmurhan hinnalla.

Tästä syystä termi apokalyptinen pelastus kuvaa kertomusten viimeistä osiota paremmin kuin apokalyptinen utopia. Utopia termiin liittyy niin vahvasti ideaalisen yhteiskunnan ajatus, että se ei sovi kuvaamaan niitä kertomuksia, joissa apokalyptistä katastrofia seuraa dystooppinen maailma tai jotka loppuvat todelliseen tuhoon ja ihmiskunnan katoamiseen. Samaa voidaan toisaalta sanoa apokalyptisestä pelastuksesta, joka luo mielikuvan Jumalan pelastuksesta ihmiskunnalle. Apokalyptinen pelastus on kuitenkin mielestäni paremmin liitoksissa apokalyptisen totuuden kanssa, koska se kuvastaa sisäistekijän hahmottelemaa muutosta maailmassa ja uutta aikakautta. Se ei suoraan yhdisty parempaan yhteiskuntaan tai parempaan aikaan, vaan näyttää uuden maailman sellaisena kuin se ilmestyy maailmanlopun tulesta.

Maailmanlopun viehätys ja voima voivat olla juuri sen kyvyssä tarjota lukijalle mahdollisuus rakenteelliseen aikaan. Ajan keskellä elävät ihmiset haluavat rakentaa johdonmukaisia rakennelmia, jotka luovat ajalle alun ja lopun (Kermode 2000, 17). Harmoninen aikarakenne tuo turvaa, koska se poistaa sattuman ja irralliset tapahtumat historiasta. Se on yksi apokalypsin rooli ja tehtävä, jos kertomuksen asemaa haluaa kuvata näin. Asettamalla nykyisyyden mielekkääseen suhteeseen menneisyyden ja tulevaisuuden kanssa apokalypsi tarjoaa selityksen inhimilliselle olotilalle tässä hetkessä. Samalla se tarjoaa mahdollisuuden tulevaisuuden spekulatiolle ja ajatuskokeille. Miltä huomisen ihminen tulee näyttämään, tai mitä yhteiskunnalla on odotettavissa, jos jatkamme tällä tai

tuolla tiellä? Apokalypsi pyrkii viitoittamaan tien aikaan ja sitä myöten järkeistämään sekä ymmärtämään sen.

Ihmisen tulevaisuus ei kuitenkaan ole apokalypsin yksinoikeus, vaan tieteisfiktio on luonut lukemattomia kuvauksia mahdollisista tulevaisuuksista kertomuksissa, joita ei pidetä maailmanlopun tarinoina. Apokalyptiset kertomukset ovatkin kertomuksia, jotka pyrkivät vastaamaan yhteistyössä tieteisfiktioita kanssa samoihin kysymyksiin, mutta joita hallitsevat sisäiset kerronnalliset ratkaisut ja konventiot, jotka erottavat ne muista kertomuksista. Vaikuttaakin siltä, että apokalypsi on siirtynyt osaksi tieteisfiktioita, mutta se ei ole päässyt irti uskonnollisesta kuvastosta. Joko tekijä tuo tietoisesti tätä kuvastoa osaksi kertomusta, tai sitten lukija tulkitsee niitä näiden kautta. Apokalyptinen kronotooppi on yksi tapa tarkastella näitä kertomuslajin sisäisiä keinoja, jotka pyrkivät vastaamaan kysymyksiin maailmasta, ajasta ja inhimillisistä toimijoista näiden sisällä.

Nykyaikaiset maailmanlopun kuvaukset eivät ole muuttuneet paljoakaan tässä suhteessa muinaisista kertomuksista ihmiskunnan seuraavasta ajasta, joka ylittää inhimillisen ja lihallisen todellisuuden. Edelleen pääsylippu tulevaisuuteen tulee lunastaa verellä. Apokalyptinen kronotooppi on yksi puoli eskatologisten kertomusten tutkimuksessa, eikä missään mielessä ole lopullinen selitysmalli näille kertomuksille. Sen kautta on kuitenkin mahdollista hahmottaa toistuvat samankaltaisuudet apokalyptisissä kertomuksissa eri aikakausien välillä. Tulevaisuuden tutkimuksessa myös post-apokalyptinen kronotooppi on oltava läheisemmin osana vertailua. Kertomusten esittämien pelastusosioiden tutkiminen tässä mielessä voi nostaa esiin yleisemmin kulttuurissa vallalla olleet kirjalliset asenteet ja valtavirtaukset. Aivan kuten utooppiset ja dystooppiset kuvaukset ovat vaihdelleet suosittuina kuvauskeinoina tieteisfiktiossa, voi apokalyptisessä kertomusperinteessä vaihdella eri sävyiset kuvaukset pelastuksesta.

Tässä luvussa esittelemäni apokalyptisten kertomusten ryhmittely eri alalajeihin ei ole tarkoitettu missään nimessä ehdottomiksi genre- tai lajimääritelmiksi, joihin tietyt teokset voidaan lokeroida. Tulkintani mukaan *WWH*-teos on selkeästi enemmän maailman muuttumista kuvaava kertomus kuin uskonnollinen apokalypsi, mutta toisaalta se suhtautuu uskontoon paljon suopeammin kuin Wellsin alkuperäinen teos. *WW*-teosta itseäänkään ei ole mielekästä lokeroida selkeästi uskonnolliseksi apokalypsiksi tai maailman muuttumista kuvaavaksi maailmanlopuksi. Näiden ryhmitelmien tarkoitus on tarjota enemmän niiden taustalla olevat lähtökohdat ja ideat, joita ne tuovat esiin apokalypsistä filosofisena ja kirjallisena ilmiönä. Teosten lokeroinnin sijaan on paljon mielenkiintoisempaa ja tulkinnallisesti hedelmällisempää tutkia, miten nämä eri tavat lähestyä maailmanloppua esiintyvät eri teoksissa ja mitä uutta ne voivat tuoda apokalypsin tutkimukseen.

6. (Maailman) Lopuksi

Tutkielmani alkuperäinen idea oli kaikessa vaatimattomuudessaan selittää apokalypsi, niin kirjallisena kuin ideologisenakin ilmiönä. Pyrkimykseni oli kuvata sen kerronnalliset ominaisuudet, jotka ovat pitäneet sen keskeisenä ideologiana länsimaisessa kulttuurissa viimeisten tuhansien vuosien ajan. Tarkoitukseni oli myös selvittää apokalypsin viehätysvoima, joka saa ihmiset palaamaan siihen kerta toisensa jälkeen sekä selvittää kuinka ajattomuus voidaan kerronnallistaa. Varsin nopeasti tutkielman edetessä kävi selväksi, että tehtävä osoittautui vähintään ylimitoitetuksi ja aavistuksen kunnianhimoiseksi.

Osittain ongelma apokalypsin kohdalla on sen suhde aikaan. Se pyrkii yhtä aikaa selittämään ajan yhdistämällä historiallisen ajan inhimilliseen kokemukseen ja samalla kieltämään historian merkityksen poistamalla tulevaisuuden merkityksen. Suuri suunnitelma hallitsee aikaa ja ihmisen osaa sen sisällä. Augustinus (1981, 349) on tiivistänyt ajan ongelmallisuuden osuvasti: ”Mitä on siis aika? Minä luulen sen tietäväni, jos ei kukaan sitä minulta kysele. Mutta jos joku sitä kysyy ja tahtoisin sen selittää hänelle, minä en sitä tiedä.” Tutkijoiden onneksi apokalypsi ei ole aivan yhtä ongelmallinen kuin aika itsessään, vaikka sekin esittää omat haasteensa. Maailmanlopun kertomukset ovat ihmisten kehittämää, ihmisten kertomia ja niitä voidaan tutkia juuri tästä lähtökohdasta hyvin inhimillisenä toimenä merkityksellistää elämää ja aikaa. Tässä mielessä kirjallisuustieteellä on vielä paljonkin tutkittavaa maailmanlopun osalta.

Apokalypsi kertomuksena on pyrkimys jäsentää aika ja kieltää eriävät tulkinnat siitä. Se pyrkii yhdistämään pirstoutuneet aikakäsitykset ja kokemukset ajasta yhdeksi jatkumoksi, jonka päässä odottaa ihmiskunnan uusi aikakausi. Ei ole epäilystäkään, etteikö maailmanloppu olisi edelleen hyvin pinnalla oleva ilmiö länsimaisessa kulttuurissa. Se on ottanut hyvin viihteellisen muodon kirjallisuudessa ja erityisesti elokuvissa, mutta siitä huolimatta nämä kertomukset käsittelevät samoja kysymyksiä ja teemoja, mitä ehkä vakavammat, uskonnolliset apokalypsit käsittelevät: ihmisen asemaa ja suhdetta luontoon. Apokalyptiset kertomukset haastavat inhimillisyyden ja mielikuvituksen rajat pyrkiessään kuvaamaan myös ei-inhimillisiä tiloja ja aikoja.

Kehittämäni apokalyptinen kronotooppi auttaa hahmottamaan tällaisten kertomusten yleisimmät konventiot ja toistuvasti käytetyn apokalyptisen juonen rakenteen. Se auttaa kuvaamaan ja tulkitsemaan maailmanlopun kertomuksissa esiin nouseva erityinen ajallisten ja paikallisten tilojen suhteet sekä muutokset näiden suhteiden välillä kertomuksen sisällä. Gérard Genetten ja muiden kertomusteoreetikoiden kehittämien tulkintavälineiden avulla on mahdollista myös hahmottaa

apokalyptisissä kertomuksissa tapahtunut muutos eri aikakausina. Erityisesti Wayne C. Boothin ja James Phelanin retorinen kertomusteoria hahmottaa teosten sisäistekijöiden roolia ja muuttuneita painotuksia teoksissa, mitkä puolestaan kääntyvät tulkinnan kautta avaamaan teosten esittämää apokalyptistä totuutta. Vaikka apokalyptiset kertomukset toistavat totuttua juonirakennetta, ne eivät toista täysin samaa kertomusta.

Toinen merkittävä eroavaisuus kohdeteosten välillä on niiden päähenkilöiden muuttuvat roolit. Wellsin, Wellesin ja Haskinin päähenkilöt ovat selkeästi passiivisempia apokalyptisiä todistajia, mutta Spielbergin teoksen päähenkilö Ray on paljon aktiivisempi päähenkilö, vaikka hänkin on alisteinen apokalypsin totaalille muutokselle. Henkilöhahmojen asema apokalyptisissä ja post-apokalyptisissä kertomuksissa on mielestäni yksi merkittävä osa-alue, joka vaatii lisätutkimusta tulevaisuudessa. Myös tässä kronotooppi voi tuoda mielekkäitä ja hyödyllisiä tuloksia, jos sitä tutkitaan esimerkiksi Liisa Steinbyn ja Tintti Klapurin ehdottamilla tavoilla. Lisätutkimus voi tuoda esiin myös paremmin näiden kertomusten esittämän ihmiskuvan, jota apokalyptiset kertomukset toistavat. Samoin teosten intertekstuaaliset suhteet muihin apokalyptisiin teksteihin on mielenkiintoinen kysymys.

Tutkielman myötä määrittelin myös kolme apokalyptisten kertomusten kategoriaa: henkilökohtaisen apokalypsin, maailman murtumista kuvaavan apokalypsin, joka on selkeästi paljon viihteellisempi kertomus, sekä uskonnollisen apokalypsin, joka on keskittynyt enemmän antroposentrisen aikakäsityksen päättymiseen ja inhimillisen olotilan jatkuvuuteen apokalypsin keskellä. Nämä kolme kategoriaa ovat lähestymistapoja apokalypsiin ja auttavat selventämään apokalypsin määritelmääni, joka on *julistus totuudesta, joka uhkaa mullistaa väkivaltaisestikin hallitsevan maailman ja/tai sivilisaation sekä paljastaa jotain ihmisen asemasta ja suhteesta luontoon ja aikaan*. Näiden kategorioiden kautta on mahdollista laajentaa apokalyptisten kertomusten tutkintaa sisällyttämään myös teoksia, jotka keskittyvät enemmän yksittäisten hahmojen läpikäymään muutokseen, jossa koko maailma ei välttämättä ole tuhoutumassa.

Apokalyptinen kronotooppi toi esiin ne erityispiirteet, jotka hahmottavat apokalypsiä kertomuksena eikä niinkään apokalypsiä kertomuksissa. Näiden konventioiden kautta on mahdollista jatkaa maailmanlopun kertomusten analysointia ja laajentaa sitä koskemaan myös post-apokalyptisiä kertomuksia, mikä tarkoittaa myös henkilöahmotutkimusta näissä kertomuksissa. Samoin apokalyptisen retoriikan ja kertomusten taustalla vaikuttavien ideologioiden tutkiminen kertomusteorian kautta auttavat tulevaisuudessa avaamaan paremmin kasvavaa kiinnostusta apokalyptisyyden käytöstä kertomuksissa.

LÄHTEET

Kohdeteokset

- WW = Wells, Herbert George 2012: *The War of the Worlds*. Lontoo: Orion Publishing Group. Alkuperäinen teos ilmestynyt 1898.
- WWH = Haskin, Byron 1953: *Maailmojen sota (The War of the Worlds – Special Collector’s Edition)*. Käsikirjoitus Barré Lyndon. Tuotanto Paramount Pictures.
- WWS = Spielberg, Steven 2005: *Maailmojen sota (War of the Worlds – 2 Disc)*. Käsikirjoitus John Friedman & David Koepp. Tuotanto Paramount Pictures, DreamWorks SKG & Amblin Entertainment.
- WWW = Welles, Orson 1938: *The War of the Worlds*. Käsikirjoitus Howard Koch & Anne Froelick. *The Internet Sacred Texts*. <http://www.sacred-texts.com/ufo/mars/wow.htm>. Tarkistettu 7.12.2015.

Tutkimus- ja muu kirjallisuus

- Aldiss, Brian W. & David Wingrove 1988: *Trillion Year Spree: The History of Science Fiction*. Lontoo: Paladin Books.
- Aristoteles 1967: *Runousoppi*. Suom. Pentti Saarikoski. Helsinki: Otava. Alkuperäinen teos ilmestynyt 335–322 eaa.
- Atwood, Margaret 2003: *Oryx and Crake*. Lontoo: Virago.
- Auerbach, Loren 2005: ”Pohjois-Eurooppa.” Teoksessa *Mytologia: Jumalia, sankareita, myyttejä*. Toim. Arthur Cotterell. Suom. Sonja Mäkinen. Bath: Parragon. 114–131.
- Augustinus, Aurelius 1981: *Tunnustukset*. Suom. Otto Lakka. Helsinki: SLEY-Kirjat Oy. Alkuperäinen teos ilmestynyt 397–400.
- Bacon, Henry 2000: *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Helsinki: SKS.

- Bacon, Henry & Kai Mikkonen 2008: ”Mahdottomasta ja rajattomasta adaptaatiosta.” *Avain* 2008/1. 94–104.
- Bahtin, Mihail M. 1979: ”Ajanilmaisujen ja kronotoopin muodot romaanissa.” Teoksessa *Kirjallisuuden ja estetiikan ongelmia*. Suom. Kerttu Kyhälä-Juntunen & Veikko Airola. Moskova: Progress. Alkuperäinen teos ilmestynyt 1975. 243–423.
- Bahtin, Mihail M. 1984: *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Käänt. Caryl Emerson. Minneapolis & Lontoo: University of Minnesota Press. Alkuperäinen teos ilmestynyt 1929.
- Bahtin, Mihail M. 1986: ”*The Bildungsroman* and its Significance in the History of Realism (Toward a Historical Typology of the Novel).” Teoksessa *Speech Genres & Other Later Essays*. Toim. Caryl Emerson & Michael Holquist. Käänt. Vern W. McGee. Austin: University of Texas Press. 10–59.
- Bal, Mieke 1985: *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Käänt. Christine van Boheemen. Toronto, Buffalo & Lontoo: University of Toronto Press. Alkuperäinen teos ilmestynyt 1980.
- Ballard, J. G. 2012: *Kuivunut maailma*. Suom. Matti Rosvall. Helsinki: Jalava. Alkuperäinen teos ilmestynyt 1965.
- Barkun, Michael 2003: *Culture of Conspiracy: Apocalyptic Visions in Contemporary America*. Berkley, Los Angeles & Lontoo: University of California Press.
- Barthes, Roland 1974: *S/Z*. Käänt. Richard Miller. Oxford: Basil Blackwell.
- Beaumont, Matthew 2005: *Utopia Ltd: Ideologies of Social Dreaming in England 1870-1900*. Leiden: Brill Academic Publishers.
- Bemong, Nele & Pieter Borghart: ”Bakhtin’s Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspective.” Teoksessa *Bakhtin’s Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*. Toim. Nele Bemong, Pieter Borghart, Michel De Dobbeleer, Kristoffel Demoen, Koen De Temmerman & Bart Keunen. Gent: Academia Press. 3–16.
- Berger, James 1999: *After the End: Representations of Post-apocalypse*. Minneapolis & Lontoo: University of Minnesota Press.

- Bethea, David 1989: *The Shape of Apocalypse in Modern Russian Fiction*. Princeton: Princeton University Press.
- Booth, Wayne C. 1983: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago & Lontoo: The University of Chicago Press. Alkuperäinen teos ilmestynyt 1961.
- Broderick, Damien 1995: *Reading by Starlight: Postmodern Science Fiction*. Lontoo & New York: Routledge.
- Brooks, Peter 1992: *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. Lontoo: Harvard University Press. Alkuperäinen teos ilmestynyt 1984.
- Campbell, W. Gordon 2012: *Reading Revelation: A Thematic Approach*. Cambridge: James Clarke & Co.
- Cantor, Paul A. 2012: *Invisible Hand in Popular Culture: Liberty vs. Authority in American Film and TV*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- Cantor, Paul A. 2013: "The Apocalyptic Strain in Popular Culture: The American Nightmare Becomes the American Dream." *The Hedgehog Review* 15:2. 23–33.
- Chapman, Jennie 2009: "Selling Faith Without Selling Out: Reading the *Left Behind* Novels in the Context of Popular Culture." Teoksessa *End All Around Us: The Apocalypse and Popular Culture*. Toim. Kenneth G. C. Newport & John Walliss. Lontoo & Oakville: Equinox. 148–172.
- Chatman, Seymour 1978: *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press.
- Collins, John J. 1997: *Apocalypticism in the Dead Sea Scrolls*. Lontoo & New York: Routledge.
- Combs, James 2007: *Movie Time*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Conrad, Joseph 1973: *Heart of Darkness*. Harmondsworth, New York, Ringwood, Markham, Auckland: Penguin Books.
- Cornea, Christine 2007: *Science Fiction Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Court, John M 2008: *Approaching the Apocalypse: A Short History of Christian Millenarianism*. Lontoo: I.B. Tauris.

- Crossley, Robert 2011: *Imagining Mars: A Literary History*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Csicsery-Ronay, Istvan 2008: *Seven Beauties of Science Fiction*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Culperer, Jonathan & Dan McIntyre 2010: "Activity Types and Characterisation in Dramatic Discourse." Teoksessa *Characters in Fictional Worlds: Understanding Imaginary Beings in Literature, Film and Other Media*. Revisionen. Toim. Jens Eder, Fotis Jannidis & Ralf Schneider. Berliini & New York: De Gruyter. 176–207.
- Currie, Mark 2006: *About Time: Narrative, Fiction and the Philosophy of Time*. Edinburgh: Edinburg University Press Ltd.
- Curtis, Claire 2010: *Postapocalyptic Fiction and the Social Contract: We'll not go Home Again*. Lanham, Boulder, New York, Toronto & Plymouth: Lexington Books.
- Dentith, Simon 1994: *Bakhtinian Thought: An Introductory Reader*. Lontoo & New York: Routledge.
- Derrida, Jacques 1984: "Of an Apocalyptic Tone Recently Adopted in Philosophy." Käänt. John P. Leavey Jr. *Oxford Literary Review* 6:2. 3–37.
- Dewey, Joseph 1990: *In a Dark Time: The Apocalyptic Temper in the American Novel of the Nuclear Age*. West Lafayette: Purdue University Press.
- Dinello, Daniel 2005: *Technophobia! Science Fiction Visions of Posthuman Technology*. Austin: University of Texas Press.
- Eder, Jens, Fotis Jannidis & Ralf Schneider 2010: "Characters in Fictional Worlds." Teoksessa *Characters in Fictional Worlds: Understanding Imaginary Beings in Literature, Film and Other Media*. Revisionen. Toim. Jens Eder, Fotis Jannidis & Ralf Schneider. Berliini & New York: De Gruyter. 3–66.
- Fenn, Richard K. 2005: *Dreams of Glory: The Source of Apocalyptic Terror*. Aldershot & Burlington: Ashgate.
- Firchow, Peter Edgerly 2007: *Modern Utopian Fictions from H.G. Wells to Iris Murdoch*. Washington, D.C: Catholic University of America Press.

- Fitting Peter 2000: "Estranged Invaders: *The War of the Worlds*." Teoksessa *Learning from Other Worlds: Estrangement, Cognition and the Politics of Science Fiction and Utopia*. Toim. Patrick Parrinder. Liverpool: Liverpool University Press. 127–145.
- Freedman, Carl 2000: "Science Fiction and Utopia: A Historico-Philosophical Overview." Teoksessa *Learning from Other Worlds: Estrangement, Cognition and the Politics of Science Fiction and Utopia*. Toim. Patrick Parrinder. Liverpool: Liverpool University Press. 72–97.
- Garrow, A. J. 1997: *Revelation*. Lontoo & New York: Routledge.
- Genette, Gérard 1980: *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Käänt. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press. Alkuperäinen teos ilmestynyt 1972.
- Gomel, Elana 2000: "The Plague of Utopias: Pestilence and the Apocalyptic Body." *Twentieth Century Literature* 46:4. 405–433.
- Gomel, Elana 2010: *Postmodern Science Fiction and Temporal Imagination*. Lontoo: Continuum International Publishing.
- Greene, Brian 2004: *The Fabric of Cosmos: Space, Time, and the Texture of Reality*. New York: Alfred A. Knopf.
- Gutierrez, Cathy 2005: "The Millennium and Narrative Closure." Teoksessa *War in Heaven/Heaven on Earth: Theories of the Apocalyptic*. Toim. Stephen D. O'Leary & Glen S. McGhee. Lontoo & Oakville: Equinox. 47–60.
- Herman, David 2002: *Story Logic: Problems and Possibilities of Narration*. Lincoln & Lontoo: University of Nebraska Press.
- Hogan, Patrick Colm 2010: "Characters and Their Plots". Teoksessa *Characters in Fictional Worlds: Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*. Revisionen. Toim. Jens Eder, Fotis Jannidis & Ralf Schneider. Berliini & New York: De Gruyter. 134–156.
- Huntington, John 1979: "The Science Fiction of H.G. Wells". Teoksessa *Science Fiction*. Toim. Patrick Parrinder. Lontoo: Longman Group Limited. 34–51.
- Huntington, John 1982: "Utopian and Anti-Utopian Logic: H. G. Wells and His Successors", *Science Fiction Studies* 9:2. 122–146.

- Hutcheon, Linda 2006: *Theory of Adaptation*. Lontoo, New York: Routledge.
- Ikonen, Teemu 2001: ”Tarina ja juoni”. Teoksessa *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Toim. Outi Alanko & Tiina Käkelä-Puumala. Helsinki: SKS. 184–206.
- Jameson, Fredric 2005: *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. Lontoo & New York: Verso.
- Keats, John 1990: *John Keats*. The Oxford Authors. Toim. Elizabeth Cook. Oxford & New York: Oxford University Press.
- Kermode, Frank 1978: ”Sensing Endings.” *Nineteenth-Century Fiction* 33:1. 144–158.
- Kermode, Frank 2000: *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*. Oxford & New York: Oxford University Press. Alkuperäinen teos ilmestynyt 1966.
- Keunen, Bart 2010: ”The Chronotopic Imagination in Literature and Film: Bakhtin, Bergson and Deleuze on Forms of Time.” Teoksessa *Bakhtin’s Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*. Toim. Nele Bemong, Pieter Borghart, Michel De Dobbeleer, Kristoffel Demoen, Koen De Temmerman & Bart Keunen. Gent: Academia Press. 35–56.
- King, Geoff 2001: *Spectacular Narratives: Hollywood in the Age of the Blockbuster*. Lontoo: I.B. Tauris.
- Klapuri, Tintti 2012: ”Kronotoopin käsitteen tulkinnoista 1980–1990-lukujen vaihteen angloamerikkalaisessa kontekstissa.” Teoksessa *Tulkintojen aika*. Toim. Hanna Meretoja & Aino Mäkikalli. Turku: Utukirjat. 112–128.
- Klapuri, Tintti 2013: ”The Provincial Chronotope and Modernity in Chekov’s Short Fiction”. Teoksessa *Bakhtin and his Others: (Inter)subjectivity, Chronotope, Dialogism*. Toim. Liisa Steinby & Tintti Klapuri. Lontoo: Anthem Press. 127–146.
- Knickerbocker, Dale 2010: ”Apocalypse, Utopia and Dystopia: Old Paradigms Meet a New Millennium.” *Extrapolation* 51:3. 345–357.
- Kumar, Krishan 1987: *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times*. Oxford & New York: Basil Blackwell.

- Lisboa, Maria Manuel 2011: *End of the World: Apocalypse and its Aftermath in Western Culture*. Cambridge: Open Book Publishers.
- Leigh, David J. 2008: *Apocalyptic Patterns in Twentieth-Century Fiction*. Notre Dame: University of Notre Dame Press.
- Lothe, Jakob 2000: *Narrative in Fiction and Film*. New York & Oxford: Oxford University Press.
- Mallard, William 1977: *The Reflection of Theology in Literature: A Case Study in Theology and Culture*. San Antonio: Trinity University Press.
- McConnell, Frank 1981: *The Science Fiction of H.G. Wells*. Oxford & New York: Oxford University Press.
- McHale, Brian 2010: "Science Fiction, or, the Most Typical Genre in World Literature." Teoksessa *Genre and Interpretation*. Toim. Pirjo Lyytikäinen, Tintti Klapuri & Minna Maijala. Helsinki: Helsingin yliopisto. 11–27.
- Mikkonen, Kai 2011: "Tekstianalyysin ja lukukokemuksen mahdoton yhtälö." *Avain* 2011/1. 38–53.
- Moylan, Tom 1986: *Demand the Impossible: Science Fiction and the Utopian Imagination*. Lontoo & New York: Methuen.
- Moylan, Tom 2000: "'Look into the Dark': On Dystopia and the *Novum*." Teoksessa *Learning from Other Worlds: Estrangement, Cognition and the Politics of Science Fiction and Utopia*. Toim. Patrick Parrinder. Liverpool: Liverpool University Press. 51–71.
- O'Leary, Stephen 1998: *Arguing the Apocalypse: a Theory of Millennial Rhetoric*. Oxford: Oxford University Press.
- Orwell, George 1999: *Vuonna 1984*. Suom. Raija Mattila. Helsinki: WSOY. Alkuperäinen teos ilmestynyt 1949.
- Paik, Peter Y. 2010: *From Utopia to Apocalypse: Science Fiction and the Politics of Catastrophe*. Minneapolis & Lontoo: University of Minnesota Press.
- Parrinder, Patrick 1980: *Science Fiction: Criticism and Teaching*. Lontoo & New York: Methuen.

- Parrinder, Patrick 2000: "Revisiting Suvin's Poetics of Science Fiction." Teoksessa *Learning from Other Worlds: Estrangement, Cognition and the Politics of Science Fiction and Utopia*. Toim. Patrick Parrinder. Liverpool: Liverpool University Press. 36–50.
- Perkowitz, Sidney 2010: *Hollywood Science: Movies, Science, and the End of the World*. New York: Columbia University Press.
- Phelan, James 1989: *Reading People, Reading Plots. Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Phelan, James 2005: *Living to Tell about it: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca: Cornell University Press.
- Phelan, James 2007: *Experiencing Fiction: Judgements, Progression, and the Rhetorical Theory of Narrative*. Columbus: Ohio University Press.
- Phelan, James 2011: "Rhetoric, Ethics, and Narrative Communication: Or, from Story and Discourse to Authors, Resources, and Audience." *Soundings* 94:1-2. 55–75.
- Pierce, John J. 1987: *Foundations of Science Fiction: A Study in Imagination and Evolution*. New York, Westport & Lontoo: Greenwood Press.
- Pippin, Tina 1999: *Apocalyptic Bodies: The Biblical End of the World in Text and Images*. Lontoo & New York: Routledge.
- Polkinghorne, John 2002: *God of Hope and the End of the World*. New Haven: Yale University Press.
- Prakash, Gyan 2010: "Introduction." Teoksessa *Noir Urbanisms: Dystopic Images of the Modern City*. Toim. Gyan Prakash. Princeton & Oxford: Princeton University Press. 1–14.
- Priest, Cristopher 1979: "British Science Fiction." Teoksessa *Science Fiction: A Critical Guide*. Toim. Patrick Parrinder. Lontoo & New York: Longman. 187–202.
- Quinby, Lee 1994: *Anti-Apocalypse: Exercises in Genealogical Criticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Quinby, Lee 2009: "The Days are Numbered." Teoksessa *End All Around Us: The Apocalypse and Popular Culture*. Toim. Kenneth G. C. Newport & John Walliss. Lontoo & Oakville: Equinox. 97–119.

- Raamattu* 1992. Suomen evankelilais-luterilaisen kirkon kirkolliskokouksen vuonna 1992 käyttöön ottama suomennos. Helsinki: Suomen piipiseura.
- Raipola, Juha 2012: ”Nyt ja tulevaisuudessa: Tieteisfiktion kaksi tulkinnan kategoriaa ja Leena Krohnin *Pereat munduksen* tulkinnallinen ambiguiteetti.” *Avain* 2012/4. 5–20.
- Raipola, Juha 2015: *Ihmisen rajoilla: Epävarma tulevaisuus ja ei-inhimilliset toimijuudet Leena Krohnin Pereat munduksessa.*” *Acta Universitatis Tamperensis* 2056. Tampere: Tampere University Press.
- Redles, David 2005: *Hitler and the Apocalypse Complex: Salvation and the Spiritual Power of Nazism.* New York & Lontoo: New York University Press.
- Rimmon-Kenan, Slomith 1991: *Kertomuksen poetiikka.* Suom. Auli Viikari. Helsinki: SKS. Alkuperäinen teos ilmestynyt 1983.
- Rinehart, James F. 2006: *Apocalyptic Faith and Political Violence: Prophets of Terror.* Gordonsville: Palgrave Macmillan.
- Roberts, Adam 2000: *Science Fiction.* Lontoo & New York: Routledge.
- Roberts, Adam 2012: ”Introduction.” Teoksessa H. G. Wells, *The War of the Worlds.* Lontoo: Orion Publishing Group. Ix–xv.
- Robinson, Douglas 1985: *American Apocalypses.* Baltimore & Lontoo: The John Hopkins University Press.
- Sanders, Scott 1979: ”Characterization in Science Fiction: Two Approaches. 1. The Disappearance of Character.” Teoksessa *Science Fiction.* Toim. Patrick Parrinder. Lontoo: Longman Group Limited. 131–147.
- Slotkin, Richard 1973: *Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600-1860.* Middletown: Wesleyan University Press.
- Smethurst, Paul 2000: *The Postmodern Chronotope: Reading Space and Time in Contemporary Fiction,* *Postmodern Studies* 30. Amsterdam & Atlanta: Rodopi B.V.
- Soikkeli, Markku 2015: *Tieteiskirjallisuuden käsikirja.* Helsinki: BTJ Finland Oy.

- Sontag, Susan 1965: "The Imagination of Disaster." *Commentary* Oct. 42–48.
- Stableford, Brian 2003: "Science Fiction Before the Genre." Teoksessa *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Toim. Edward James & Farah Mendlesohn. Cambridge: Cambridge University Press. 15–31.
- Steinby, Liisa & Tintti Klapuri 2013: "The Acting Subject of Bakhtin." Teoksessa *Bakhtin and his Others: (Inter)subjectivity, Chronotope, Dialogism*. Toim. Liisa Steinby & Tintti Klapuri. Lontoo: Anthem Press. xi–xxiv.
- Steinby, Liisa 2013a: "Bakhtin and Lukács: Subjectivity, Signifying Form and Temporality in the Novel." Teoksessa *Bakhtin and his Others: (Inter)subjectivity, Chronotope, Dialogism*. Toim. Liisa Steinby & Tintti Klapuri. Lontoo: Anthem Press. 1–18.
- Steinby, Liisa 2013b: "Bakhtin's Concept of the Chronotope: The Viewpoint of an Acting Subject." Teoksessa *Bakhtin and his Others: (Inter)subjectivity, Chronotope, Dialogism*. Toim. Liisa Steinby & Tintti Klapuri. Lontoo: Anthem Press. 105–126.
- Steinby, Liisa 2013c: "Kirjallisuus ja kirjallisuuden tutkimus." Teoksessa *Johdatus kirjallisuusanalyysiin*. Tietolipas 238. Toim. Aino Mäkikalli & Liisa Steinby. Helsinki: SKS. 13–56.
- Steinby, Liisa 2013d: "Kertomakirjallisuus." Teoksessa *Johdatus kirjallisuusanalyysiin*. Tietolipas 238. Toim. Aino Mäkikalli & Liisa Steinby. Helsinki: SKS. 57–153.
- Sutherland, J. A. 1979: "American Science Fiction Since 1960." Teoksessa *Science Fiction: A Critical Guide*. Toim. Patrick Parrinder. Lontoo & New York: Longman. 162–186.
- Suvin, Darko 1979: *Metamorphoses of Science Fiction: on the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven: Yale University Press.
- Thatcher, Tom 1998: "Empty Metaphors and Apocalyptic Rhetoric." *Journal of the American Academy of Religion*, 66:3. 549–570.
- Thompson, Kirsten Moana 2007: *Apocalyptic Dread: American Film at the Turn of the Millennium*. SUNY Series, Horizons of Cinema. Ithaca: State University of New York Press.
- Thompson, Leonard L. 1997: *Book of Revelation: Apocalypse and Empire*. New York & Oxford: Oxford University Press.

Tsutsui, William M. 2010: "Oh No, There Goes Tokyo: Recreational Apocalypse and the City in Postwar Japanese Popular Culture." Teoksessa *Noir Urbanisms: Dystopic Images of the Modern City*. Toim. Gyan Prakash. Princeton & Oxford: Princeton University Press. 104–126.

Walliss, John 2009: "Apocalypse at the Millennium." Teoksessa *End All Around Us: The Apocalypse and Popular Culture*. Toim. Kenneth G. C. Newport & John Walliss. Lontoo & Oakville: Equinox. 71–96.

Weaver, Roslyn 2009: "'The Shadow of the End' The Appeal of Apocalypse in Literary Science Fiction." Teoksessa *End All Around Us: The Apocalypse and Popular Culture*. Toim. Kenneth G. C. Newport & John Walliss. Lontoo & Oakville: Equinox. 173–197.

Wegner, Phillip E. 2002: *Imaginary Communities: Utopia, the Nation, and the Spatial Histories of Modernity*. Berkley, Los Angeles & Lontoo: University of California Press.

Wells, H. G. 1913: *The Island of Doctor Moreau*. Lontoo: Heinemann. Alkuperäinen teos ilmestynyt 1896.

Wells, H. G. 1982: *The Time Machine*. Lontoo: Pan Books Ltd. Alkuperäinen teos ilmestynyt 1895.

Wells, H. G. 1994: *A Modern Utopia*. Lontoo: J. M. Dent. Alkuperäinen teos ilmestynyt 1905.

Wheeler, Pat 2013: "'Another Generation Cometh': Apocalyptic Endings and New Beginnings in Science Fictional New London(s)." *Critical Survey* 25:2, 57–70.

Williams, Keith 2007: *H.G. Wells, Modernity and the Movies*. Liverpool: Liverpool University Press.

Williams, Raymond 1979: "Utopia and Science Fiction." Teoksessa *Science Fiction*. Toim. Patrick Parrinder. Lontoo: Longman Group Limited. 52–66.

Wilson, Robert R. 2002: "The Biblical Roots of Apocalyptic." Teoksessa *Imagining the End: Vision of Apocalypse from the Ancient Middle East to Modern America*. Toim. Abbas Amanat & Magnus Bernhardsson. Lontoo: I. B. Tauris. 56–68.

Wright, N. T 2002: "Revelation and Christian Hope: Political Implications of the Revelation to John." Teoksessa *Revelation and the Politics of Apocalyptic Interpretation*. Toim. Richard B. Hays & Stefan Alkier. Waco: Baylor University Press. 105–124.

Yeats, William Butler 1989: *Yeats's Poems*. Toim. Norman Jeffares. Lontoo & Basingstoke: Papermac.

Sähköiset lähteet

Charles, Alec 2009: "The Flight from History: From H G Wells to Doctor Who – and Back Again." *Colloquy*.

http://artsonline.monash.edu.au/colloquy/download/colloquy_issue_17_august_2009/charles.pdf.

Tarkistettu 7.12.2015.

Doyle, Briohny 2012: "The Apocalypse is Masculine: Masculinities in Crisis in Survivalist Film."

IM. http://sphinx.murdoch.edu.au/~20100408/nass_uat/issue8/pdf/IM8-masculine-feminine-article-02-doyle.pdf. Tarkistettu 7.12.2015

Pooley, Jefferson & Michael J. Socolow 2013: "The Myth of the *Wat of the Worlds* Panic." *Slate*.

http://www.slate.com/articles/arts/history/2013/10/orson_welles_war_of_the_worlds_panic_myth_the_infamous_radio_broadcast_did.html. 28.10.2013. Tarkistettu 7.12.2015

Skult, Petter 2012: "The Post-Apocalyptic Chronotope." *Inter-Disciplinary.Net*. http://www.inter-disciplinary.net/critical-issues/wp-content/uploads/2012/05/postapocalypticchronotope_skult.pdf.

Tarkistettu 7.12.2015.

Elokuvat

Aronofsky, Darren 2014: *Noah*. Käsikirjoitus Darren Aronofsky & Ari Handel. Tuotanto Paramount Pictures, Regency Enterprises & Prozoa Pictures.

Coppola, Francis Ford 1979: *Apocalypse Now*. Käsikirjoitus John Milius, Francis Ford Coppola, Michael Herr & Joseph Conrad. Tuotanto Zoetrope Studios.

Dhandwar, Tarsem Singh 2011: *Immortals*. Käsikirjoitus Charles Parlapánides & Vlas Parlapánides. Tuotanto Relativity Media, Virgin Produced & Mark Canton Productions.

Emmerich, Roland 2009: *2012*. Käsikirjoitus Roland Emmerich & Harald Kloser. Tuotanto Columbia Pictures, Centropolis Entertainment & Farewell Production.

Lawrence, Francis 2007: *I am Legend*. Käsikirjoitus Mark Protosevich, Akiva Goldsman, Richard Matheson, John Williams Corrington & Joyce Hooper Corrington. Tuotanto Warner Bros., Village Roadshow Pictures & Overbrook Entertainment.

Mendes, Sam 1999: *American Beauty*. Käsikirjoitus Alan Ball. Tuotanto DreamWorks SKG & Jinks/Cohen Company.

Snyder, Zack 2013: *Man of Steel*. Käsikirjoitus David S. Goyer, Christopher Nolan, Jerry Siegel & Joe Shuster. Tuotanto Warner Bros, Legendary Pictures & Syncopy.