

**Kauhun keinot ja immersio Mia Vänskän *Saattajassa* ja Marko
Hautalan *Kuokkamummossa***

Nina Moisio
Tampereen yliopisto
Viestintätieteiden tiedekunta
Suomen kirjallisuuden maisteriopinnot
Pro gradu -tutkielma
Marraskuu 2017

Tampereen yliopisto

Viestintätieteiden tiedekunta
Suomen kirjallisuuden maisteriopinnot

MOISIO, NINA: Kauhun keinot ja immersio Mia Vänskän *Saattajassa* ja Marko Hautalan *Kuokkamummossa*

Pro gradu -tutkielma, 89 sivua
Marraskuu 2017

Tutkielmassa tarkastellaan kauhun herättämistä lukijassa immersion keinoin Mia Vänskän *Saattajassa* (2011) ja Marko Hautalan *Kuokkamummossa* (2014). Tutkielman pohjavireenä toimii oletamus, että immersion voi ajatella toimivan yhtenä kauhun herättämisen keinona kauhukirjallisuudessa. Tutkielman teoreettisen kehyksen muodostavat kauhukirjallisuuden tutkimus ja immersion käsite. Kauhukirjallisuuden teoriassa painottuu pääasiassa Noël Carrollin (1990) kauhututkimus. Immersion käsite taas määrittyy pääosin Marie-Laure Ryanin (2001) käsitysten pohjalta, ja Ryanin kolmijako juoneen kiinnittyvään temporaaliseen, miljööseen kiinnittyvään spatiaaliseen ja henkilöhahmoihin kiinnittyvään emotionaaliseen immersioon toimii tutkielmaa jäsentävänä rakenteena.

Kohdeteosten juonten voidaan tulkita rakentuvan paljastumisen prosessiksi. Juoni kehittyy alun arvoituksellisten tapahtumien esittämisestä kohti niiden ratkaisua, jonka voidaan ajatella muodostavan juonellisen huippukohdan. Juonelliseksi huippukohdaksi voidaan tulkita hirviön kohtaaminen ja esittäminen, mikä toisaalta voidaan nähdä myös juonellisena haasteena kauhun herättämisen näkökulmasta. Juoneen immersoitusessa painottuu sellainen lukijarooli, jossa hyväksytään juonen yliluonnollinen luonne, sekä koetaan kauhufiktiolle ominaisella tavalla kauhistuttavat ilmiöt samaan aikaan myös kiehtoviksi ja uteliaisuutta herättäviksi.

Kohdeteoksissa rakentuu miljöö, jossa yhdistyy sekä lukijan omasta luonnollisesta ympäristöstä tutut skeemat että kauhugenren traditiosta tutut skeemat. Kummankin teoksen miljööstä on osoitettavissa kohosteinen paikka, joka profiloituu kauhua herättäväksi paikaksi. Tämän paikan kauhistuttavuutta rakennetaan tuottamalla sinne tietynlaista ilmapiiriä pääasiassa henkilöhahmojen tulkintojen ja reaktioiden kautta. Tilallista immersiota tuotetaan ja kauhua herätetään lukijassa sijoittamalla lukija kerronnallisesti tuohon maisemaan.

Henkilöhahmojen voi tulkita toimivan kohdeteoksissa kahdella tavalla. Toisaalta lukija kokee heitä kohtaan empatiaa ja kauhistuu heidän puolestaan, jolloin korostuu henkilöhahmojen ja lukijan asemien eriarvoisuus. Toisaalta henkilöhahmon ja lukijan tajuntoja voidaan tulkita pyrittävän yhdistämään kerronnan kautta, jolloin korostuu lukijan asettuminen tarinamaailmaan henkilöhahmon kautta. Henkilöhahmon kauhun kokemisen kuvauksessa tulee kuitenkin esiin kokemuksen välittämisen mahdottomuus.

Avainsanat: kauhukirjallisuus, immersio, lukija, tunteet, tarinamaailma, juoni, miljöö, henkilöhahmot

Sisällys

1 Johdanto	4
1.1 Tutkimuskohde ja tutkimuskysymykset	4
1.2 Kauhukirjallisuus	6
1.3 Immersio	10
1.4 Tutkielman rakenne ja eteneminen	14
2 Juoni immersion rakentajana ja kauhun tuottajana	16
2.1 Juoni paljastumisen rakenteena ja prosessina	16
2.2 Hirviön paljastuminen juonellisena huippukohtana	26
2.3 Yliluonnollinen juoni ja kerrottavuus	34
3 Immersiivinen tila kauhun keinona	42
3.1 Topografinen maisema	42
3.2 Tilallinen atmosfääri	47
3.3 Lukija fiktiivisessä tilassa	53
4 Henkilöhahmot, lukija ja kauhun tunteet	60
4.1 Lukijan empatia	60
4.2 Lukijan ja henkilöhahmon yhteinen kauhu	70
4.3 Kauhun kokemisen kuvaaminen	75
5 Lopuksi	81
Lähteet	84

1 Johdanto

1.1 Tutkimuskohde ja tutkimuskysymykset

Pro gradu -tutkielmassani tarkastelen sitä, miten kauhukirjallisuudessa pyritään herättämään kauhua lukijassa immersion avulla. Perusolettamuksena toimii se, että kauhukirjallisuus pyrkii herättämään lukijassaan kauhua, ja tähän tavoitteeseen päästäkseen se käyttää tiettyjä kirjallisia keinoja. Yhtenä tällaisena keinona voidaan pitää immersiiivisen lukukokemuksen tuottamista. Tavoitteenani on siis tarkastella keinoja, joilla kauhukirjallisuudessa tuotetaan immersiota ja näin herätetään lukijassa kauhua.

Tutkielmani kohdeteokset ovat Mia Vänskän romaani *Saattaja* (=S, 2011) ja Marko Hautalan romaani *Kuokkamummo* (=K, 2014). Kumpikin teos edustaa uusinta suomalaista kauhukirjallisuutta, ja teosten tekijät ovat profiloituneet suomalaisiksi kauhukirjailijoiksi. Maria Aarnio (2014) tuo esiin verkkoartikkelissaan, että Mia Vänskää on kutsuttu ”suomalaisen kauhun kuningattareksi”, ja Aamulehden artikkelissa Johanna Jurkka (2016) kirjoittaa, että Marko Hautalaa on kutsuttu ”Suomen Stephen Kingiksi” ja verrattu jopa Edgar Allan Poehen. *Saattaja* on Mia Vänskän (s. 1972) esikoisteos, ja se on voittanut Helsingin Kaupunginkirjaston 12 osumaa -palkinnon. *Saattajan* lisäksi kirjailija on julkaissut kaksi muuta teosta: *Musta kuu* (2012) ja *Valkoinen aura* (2014). Molemmat lukeutuvat *Saattajan* lailla kauhukirjallisuuteen. Marko Hautala (s. 1973) on *Kuokkamummon* lisäksi julkaissut kuusi muuta romaania: *Kirottu maa* (2002), *Itsevalaisevat* (2008), *Käärinliinat* (2009), *Torajyivät* (2011), *Unikoira* (2013) ja *Kuiskaava tyttö* (2016), joista niinkään kaikki ovat kauhukirjallisuutta. Hautalalle on myönnetty Tiiliskivi-palkinto *Itsevalaisevat*-teoksesta vuonna 2008, ja *Käärinliinat*-romaani on tuonut Hautalalle Kalevi Jäntin palkinnon vuonna 2010.

Saattaja kertoo Liljasta, joka alkaa kohdata omituisia ja pelottavia ilmiöitä muutettuaan aikuisiällä takaisin vanhaan kotitaloonsa. Romaanin edetessä selviää, että Lilja on saattaja eli henkilö, jonka tehtävänä on saattaa kuolleet välitilasta tuonpuoleiseen. Tehtävä ei kuitenkaan ole helppo, sillä välitilan ja tuonpuoleisen välissä on joki, jonka syvyyksissä vaanii sieluja syövä hirviö. *Kuokkamummo* kertoo lapsuuden maisemiin palaavasta Samuelista sekä väitöskirjaansa valmisteleavasta Maisasta, joiden kotikylässä liikkuu kauhutarina autiossa Bondorffin huvilassa

asuvasta, lapsia tappavasta Kuokkamummosta. Sekä Samuel että Maisa ovat kokeneet ikäviä asioita kyseisessä huvilassa lapsuudessaan, ja aikuisiällä molemmat joutuvat kohtaamaan uudelleen vanhan huvilan kätkemät painajaismaiset oliot ja tapahtumat.

Kuokkamummosta tai *Saattajasta* ei ole aiemmin tehty tutkimusta, kuten ei ole Hautalan ja Vänskän tuotannosta muutenkaan. Syytä tähän voidaan hakea siitä, että kummankin kirjailijan tuotanto edustaa suhteellisen uutta kirjallisuutta, joka ei ole vielä ehtinyt tutkimuksen piiriin. Toisaalta syytä voidaan hakea myös kirjallisuudenlajista, sillä ainakin Hännisen ja Latvasen (1996, 10) mukaan kauhukirjallisuuden tutkiminen kiinnostaa vain harvoja tutkijoita. Lukijoiden keskuudessa saamastaan suuresta suosiosta huolimatta kauhukirjallisuutta on tutkittu vähän, josta suomalaista kauhukirjallisuutta vielä vähemmän. Hanna Matilaisen (2014, 40) mukaan suomalaista kauhukirjallisuutta on ylipäänsä kirjoitettu hyvin vähän.¹ Suomessa tehty tutkimus onkin monesti kohdistunut ulkomaisiin kauhuteoksiin.² Lisäksi kauhukirjallisuudesta tehty tutkimus kohdistuu usein vanhaan goottilaiseen kirjallisuuteen tai kauhukirjallisuuden klassikoihin.³ Täten tutkielmani kohdistuu kirjallisuuden alueeseen, jota on tutkittu hyvin vähän: uuteen suomalaiseen kauhukirjallisuuteen.

Kohdeteosten puitteissa tutkielmani tutkimuskysymys tarkentuu seuraavanlaiseksi: Miten Mia Vänskän *Saattajassa* ja Marko Hautalan *Kuokkamummossa* pyritään rakentamaan immersiiivistä lukukokemusta ja näin herättämään kauhua lukijassa? Lähestyn kohdeteoksia siis kahden teoreettisen kehyksen kautta, joista toinen on kauhukirjallisuuden tutkimus ja toinen immersion käsite. Yhdistän immersion ja kauhukirjallisuuden teoriakehykset toisiinsa siten, että tarkastelen immersiota yhtenä kauhukirjallisuuden keinona herättää kauhua lukijassa. Täten immersion voidaan ajatella palvelevan kauhukirjallisuuden päämäärää eli kauhun herättämistä lukijassa.

Tutkielmani tavoitteena on tarjota immersion kautta jäsentynyt näkökulma kauhukirjallisuuteen ja kauhun tuottamisen keinoihin. Kauhufiktiota immersion näkökulmasta on tutkinut aiemmin Gero Brümmer. Artikkelissaan *Of Minds and Monsters. The Eventfulness of Monstrosity and the Poetics of Immersion in Horror Literature* (2016) Brümmer tarkastelee immersiota lukijan ja fiktiivisen

1 Niklas Bengtsson (2001, 58) tosin huomauttaa, että Suomessa on esiintynyt yllättävän paljon yliluonnollista kauhukirjallisuutta, mutta koska nämä ovat kuitenkin olleet pääasiassa novelleja, ne ovat jääneet paitsioon romaaneja painottavissa kirjallisuushistorioissa.

2 Esimerkiksi kauhufiktiota käsittelevässä, suomalaisessa teoksessa *Haamulinnan perillisiä* (1992) artikkelit tarkastelevat vain ulkomaisia kauhuteoksia.

3 Esimerkiksi *Haamulinnassa* tarkastellaan muun muassa Horace Walpolen, Mary Shelleyn, E. T. A Hoffmannin ja Stephen Kingin tuotantoa, sekä William Peter Blattyn teosta *The Exorcist* (1971, suom. *Manaaja*), josta tehty elokuva on yltänyt kulttimaineeseen.

hirviöhahmon suhteen näkökulmasta. Omassa tutkielmassani tarkastelen immersiota laajemmin ja otan huomioon kauhukertomuksen eri elementit, jotka toimivat eri tavoin pyrkiessään tuottamaan lukijassa immersivistä lukukokemusta.

Seuraavassa alaluvussa käsittelen tarkemmin kauhukirjallisuuden lajia ja määritelmää. Käyn lyhyesti läpi kauhukirjallisuuden historiaa, piirteitä ja tutkimusta. Kolmannessa alaluvussa esittelen tutkielmani toisen tärkeän teoreettisen kehityksen, immersion käsitteen. Immersion yhteydessä määrittelen lisäksi sen, mitä tarkoitan lukijan käsitteellä. Viimeisessä eli neljännessä alaluvussa esittelen vielä lyhyesti tutkielmani rakennetta ja sen etenemistä.

1.2 Kauhukirjallisuus

Hanna Matilaisen (2014, 43) mukaan kauhukirjallisuuden juuret ovat kansanperinteessä, sillä se polveutuu kummituksista ja paholaisista kertovista kauhutarinoista. Frans Mäyrä (2005, 10–11) kuitenkin huomauttaa, että varsinaisen kauhukirjallisuuden voidaan katsoa alkaneen 1700-luvun lopun kauhuromanttisesta eli goottilaisesta suuntauksesta, joka syntyi eräänlaiseksi reaktioksi ja vastavoimaksi silloiselle valistuneisuudelle ja järjen palvonnalle⁴. Fred Bottingin (1996, 6) mukaan gotiikka haastoi järjen venyttämällä ja rikkomalla todellisuuden ja mahdollisuuden rajoja. David Punter (1980, 1) mainitsee gotiikalle ominaisina piirteinä muun muassa kauheiden asioiden ja yliluonnollisten ilmiöiden esittämisen, arkaaisen ympäristön ja jännityksen luomisen. Myös tietynlaiset henkilöihahmot ovat kauhuromantiikalle tyypillisiä, kuten vainotut sankarittaret, alhaiset roistot, kummitukset, vampyyrit, ihmissudet ja hirviöt. Kahuromantiikasta puhuessaan useat tutkijat mainitsevat nimenomaan tietynlaisen miljöön. Muun muassa Hogle (2002, 2), Matilainen (mts. 41) ja Matti Savolainen (1992, 10) kuvailevat gotiikkaa tietynlaisena fiktiivisenä ympäristönä: he mainitsevat esimerkiksi kolkot linnat, vanhat kartanot, hautausmaat, kryptat ja synkät metsät kauhuromantiikalle tyypillisinä ominaisuuksina.

Punter (1980, 3) tuo esiin, että gotiikalla voidaan viitata yhtäältä kauhuromanttiseen suuntaukseen, mutta myös kauhufiktioon yleensä. Selkeyden vuoksi erotan tutkielmassani toisistaan gotiikan ja kauhukirjallisuuden käsitteet. Sovellan tutkielmassani Matti Savolaisen (1992, 17) ja Peter Hutchinsin (1996, 89) tekemiä määrittelyjä. Gotiikalla viitataan Savolaisen määritelmää noudattaen

⁴ David Punter (1980, 1) tuo esiin, että kirjallisuuden lisäksi goottilainen suuntaus ulottui myös muuhunkin kulttuuriin, muun muassa kuvataiteeseen ja arkkitehtuuriin.

tiettyyn historialliseen tyyliuuntaukseen eli 1700-luvun lopulla kirjoitettuun kauhuromantiikkaan. Hutchins kuitenkin huomioi, että gotiikka ei rajaudu ainoastaan historiallisiin teksteihin, vaan ilmenee kirjallisuudessa yhä edelleen goottilaisina käytäntöinä, tyyleinä, aiheina tai sisältöinä ja vaikuttaa laajalti kulttuurin eri muotoihin. Kauhukirjallisuudella puolestaan tarkoitan Hutchinsin määritelmää mukailten tiettyä kirjallisuudenlajia eli kauhun genreä, joka on gotiikkaa rajatumpi ja kapeampi ilmiö kulttuurissa. Kauhukirjallisuus ei Savolaisen mukaan ole myöskään niin kytköksissä tiettyyn aikakauteen kuin gotiikka.

Kauhukirjallisuuden määrittelemisen ei ole helppoa. Sen suhde gotiikkaan on hyvin läheinen, ja kauhukirjallisuudessa goottilaiset konventiot ovat enemmän sääntö kuin poikkeus. Punterin (1980, 3) mukaan kauhufiktio nojautuu gotiikkaan esimerkiksi jännityksen luomisen tekniikoissa ja tietynlaisen tunnelman luomisessa sekä lainaa siltä muun muassa teemoja ja tyylejä. Myös miljööt, henkilöhahmot ja tapahtumakulut ovat kauhukirjallisuudessa usein goottilaisia. Kauhukirjallisuuden voidaan siis sanoa omaavan Savolaisen (1992, 17) termein goottilaista sensibiliateettiä. Goottilaista sensibiliateettiä voidaan luonnehtia kauhufiktioin alttiutena goottilaisille vaikutuksille. Se ilmenee herkkyytenä yliluonnollisille ilmiöille, haluna altistua kauhun tunteelle, irrationaalisen ja tiedostamattoman hyväksymisenä sekä tietoisuutena gotiikan traditioista.

Kauhukirjallisuuden määrittelemisen gotiikan kautta ei kuitenkaan riitä. Kauhukirjallisuuden määritelmästä ei ole täysin päästy yhteisymmärrykseen, sillä eri teoreetikot painottavat kauhun tutkimuksessa eri asioita. Tapani Kilpeläisen (2015, 89) mukaan eksaktiin määrittelyyn ei ole edes tarvetta, sillä kauhugenreä eivät välttämättä pidä koossa niinkään teosten yhteiset ominaisuudet vaan perheyhtäläisyys. Hän kirjoittaa, että ”[k]auhutaiteen kiehtovuuden palauttaminen yhteen selitykseen jättää huomioitta sekä kauhufiktioin moninaisuuden että kauhun harrastamisen moninaiset motiivit”. Kuitenkin yksi mahdollisuus on määritellä kauhukirjallisuus sen herättämän tunteen kautta. Esimerkiksi Hanna Matilainen (2014, 41) on määritellyt kauhukirjallisuuden kirjallisuudeksi, jonka tavoitteena on herättää kauhua ja jännitystä lukijassa.

Kauhukirjallisuuden herättämää tunnetta on tarkemmin tutkinut Noël Carroll. Carroll (1990, 12–13, 15) on esittänyt, että kauhukirjallisuus ei herätä niinkään *kauhua* vaan *taidekauhua*. Pelkällä kauhulla hän viittaa luonnolliseen kauhuun, joka kohdistuu tosielämän tapahtumiin. Taidekauhu puolestaan kohdistuu taiteessa esitettyihin asioihin. Kuitenkaan taidekauhua ei herätä mikä tahansa taide, vaan nimenomaan 1700-luvun lopun kauhuromanttisesta tyyliuuntauksesta virinnyt, kauhugenreen kuuluva taide. Tutkielmassani sovellan Carrollin määritelmää kauhukirjallisuudesta

taidekauhua herättävänä kirjallisuutena, ja puhuessani kauhusta viittaa juuri taidekauhuun.

Tapani Kilpeläinen (2015, 34, 58) kuitenkin kritisoi kauhukirjallisuuden määrittelemistä sen herättämän tunteen kautta. Hänen mukaansa genreluokittelu ei voi pohjautua pelkkään mielialaan tai tunnetilaan. Hän huomauttaa, että yksi ja sama teos voi jonkun lukijan mielestä olla kauhea, kun se jonkun toisen mielestä voi olla esimerkiksi koominen. Tällöin määrittely lukijassa heräävän tunteen kautta ei toimi, sillä lukija ei voi tuntea ”väärin”. Carroll (1990, 14) ei kuitenkaan kauhua määritellesään väitä, että jokainen kauhukirja välttämättä onnistuisi herättämään kauhua lukijassa, vaan hän pukee asian näin: kauhukirjallisuus nimetään sen tunteen mukaan, mitä se tunnusomaisesti tai ideaalitulanteessa onnistuu tuottamaan. Carrollin ja Kilpeläisen näkemykset eroavat myös siinä, että Carroll painottaa enemmän teosta ja Kilpeläinen lukijaa. Kilpeläinen keskittyy siihen, miten eri lukijat reagoivat teokseen, kun Carroll puolestaan ottaa huomioon teoksen intentionaalisuuden ja sanoo, että kauhukirjallisuus on suunniteltu tuottamaan kauhua. Tutkielmassani painottuu nimenomaan Carrollin näkemys, ja palaan teoksen intentionaalisuuteen käsitellessäni lukijan käsitettä seuraavassa alaluvussa.

Se, että kauhukirjallisuuden tavoitteena on herättää lukijassa kauhua, tekee siitä paradoksaalisen genren. Matilainen (2014, 40) luonnehtii kauhukirjallisuuden perustuvan ristiriitaan: lukijan halutaan sekä viihtyvän että pelkäävän kirjan parissa. Myös Mäyrä (2005, 10) kuvaa ilmiötä perusristiriidan kautta: ihminen nauttii kohdatessaan turvallisesti jotain vaarallista, vastenmielistä ja kauheaa. Botting (1996, 9) puolestaan luonnehtii ilmiötä tunteiden ambivalenssiksi: kauhufiktio herättämät tunteet eivät ole pelkästään vastenmielisiä ja inhottavia, vaan myös kiinnostavia, kiehtovia ja houkuttavia. Mäyrä (mts. 12) mainitsee myös yhteisöllisten normien rikkomisen ja tabujen esiintuomisen lukijoita kiehtovana ominaisuutena kauhukirjallisuudessa. Carroll (1990, 184, 187–188, 191, 193, 201) taas perustelee kauhun paradoksia kognitiivisesti paljastumisen ja löytämisen viehätöksellä, joka perustuu lukijan uteliaisuuteen ja tämän uteliaisuuden tyydyttymiseen. Olennaisena osana tätä viehätökseen kuuluu hirviö. Hirviö on pelottava ja inhottava, mutta samalla se on mielenkiintoinen, kiehtova ja uteliaisuutta herättävä. Nämä kaksi vastakkaista tunnetta sotivat keskenään, mutta lopulta nautinto peittoaa epämiellyttävän tunteen. Täten Carrollin mukaan kauhukirjallisuuden olemassaolo selittyy kognitiivisperustaisella nautinnolla, eikä esimerkiksi sillä, että kauhufiktio toimisi jonkin ideologian välineenä.

Mäyrä (2005, 14) tuo esiin, että kauhukirjallisuuden genren rajoja hämärtää se, että se sulautuu helposti muihin kirjallisuuden lajeihin. Kauhu yhdistyy usein esimerkiksi tieteisfiktioon tai

fantasiaan. Myös kauhukirjallisuuden sisäinen jaottelu on hankalaa, vaikka muutamia jaotteluja onkin tehty (ks. esim. Carroll 1990, 15, 98; Mäyrä 2005, 17; Matilainen 2014, 42–43). Yksi keskeinen jakoperuste vaikuttaa kuitenkin olevan suhde yliluonnolliseen. Jako kauhukirjallisuuteen, jossa on yliluonnollista sisältöä, ja kauhukirjallisuuteen, jossa sitä ei ole, on yleinen. Tutkielmani kohdeteoksista *Saattajan* sisällön yliluonnollisuus on helposti todettavissa, kuten se on Vänskän muussakin tuotannossa. *Kuokkamummon* yliluonnollisuus sitä vastoin voidaan asettaa kyseenalaiseksi, sillä esimerkiksi Matilainen (2014, 43) on viitannut Hautalan tuotantoon psykologisen kauhun yhteydessä. Psykologinen kauhu on yksi kauhugenren alalaji, jossa selitetään mahdolliset yliluonnolliset tapahtumat henkilöhahmojen psyykkisillä häiriöillä ja näin ollen leikitellään lukijan tulkinnalla.

Tutkielmani puitteissa en tulkitse *Kuokkamummoa* psykologiseksi kauhuksi, vaan ambivalentiksi suhteessa yliluonnolliseen. Tällä tarkoitan sitä, että teoksessa esiintyvät olennot eivät tyhjentävästi määrity joko luonnollisiksi tai yliluonnollisiksi. Tällainen tulkinta on kuitenkin ongelmallinen, jos sitä vertaa Carrollin määritelmään kauhukirjallisuudesta. Carrollin (mts. 15) mukaan nimittäin kauhuun liittyy aina yliluonnollinen hirviö – jos hirviö selittyy jollakin luonnollisella tavalla, kyse ei ole kauhukirjallisuudesta. Tässä suhteessa käsitykseni kauhukirjallisuudesta eroaa Carrollin vastaavasta, sillä koen, ettei hirviön olemassaolon luonnollinen selittyminen vähennä hirviön tai koko kauhuteoksen kokemista kauheana. Näin käsitykseni lähestyy Philip J. Nickelin (2010, 15) näkemystä, jonka mukaan kauhufiktion hirviöksi voidaan määritellä myös ei-yliluonnollinen toimija.

Kauhukirjallisuuden tutkimusta on hallinnut filosofinen tutkimusote. Esimerkiksi Kilpeläisen (2015, 26–29) mukaan kauhukirjallisuutta on lähestytty tutkimuksessa muun muassa psykoanalyysin ja toiseuden teemojen kautta, estetiikan näkökulmasta⁵, eettisyyden ja yhteiskuntakritiikin kautta sekä opetuksellisuuden näkökulmasta. Omassa tutkielmassani painottuu esteettinen näkökulma, jossa kauhu nähdään itseisarvoisena. Tutkielmassani pyrin myös viemään kauhukirjallisuuden tarkastelua tekstilähtöisempään suuntaan tarkastelemalla tekstin ja kertomuksen keinoja tuottaa kauhun tunnetta. Tunteiden merkitystä painottaen Steven Jay Schneider (2008, 224) on tuonut esiin kolme kysymystä, jotka ovat olennaisia nimenomaan kauhukirjallisuutta tutkittaessa: Mikä on tärkein affekti, jonka kauhu pyrkii yleisössään herättämään? Miksi ihmiset pelkäävät jotakin, minkä he tietävät olevan fiktiota? Miksi niin monet saavat nautintoa kohdatessaan jotain kauheaa? Vastauksia ensimmäiseen ja kolmanteen kysymykseen olen käsitellyt

5 Tässä yhteydessä Kilpeläinen viittaa Carrollin lähestymistapaan.

jo lyhyesti tässä alaluvussa. Toinen kysymys – miksi ihmiset pelkäävät jotain, minkä he tietävät olevan fiktiota – lähestyy omaa tutkimuskysymystäni. Tutkielmani keskittyy sen tarkastelemiseen, *miten* lukijassa herää kauhua, mutta siihen liittyy olennaisesti myös kysymys, *miksi* lukijassa herää kauhua. Käsittelem tätä kysymystä oman tutkimuskysymykseni ohella ja esitän teoreetikoiden siihen tarjoamia vastauksia tutkielmani edetessä.

1.3 Immersio

Englanninkielinen sana *to immerse* tarkoittaa kirjaimellisesti upottamista tai uppoamista. Tutkimuksessa immersiolle viitataan Jean-Marie Schaefferin ja Ioana Vulturin (2008, 237–238) mukaan ”uppoutumiseen”, ”imeytymiseen”, ”sulautumiseen” tai syventymiseen johonkin toimintaan, olotilaan tai kiinnostuksen kohteeseen. Immersion käsite liitetään usein multimedialisiin ympäristöihin, kuten tietokoneisiin tai muihin virtuaalitodellisuuden muotoihin. Immersio ulottuu kuitenkin myös muuhunkin mimeettiseen taiteeseen. Marie-Laure Ryan (2001) tutkii immersiota nimenomaan tekstuaalisen kertomuksen ominaisuutena. Tarkastelen itsekin immersiota nimenomaan immersoitumisena tekstin esittämään kertomukseen.

Immersion syntymiseksi tarvitaan sekä tekstiä että mielikuvitusta. Lukijan on tekstin avulla rakennettava mielikuvituksessaan tila, johon hän voi uppoutua. Ryanin (2001, 90–91) mukaan tällainen tila on immersion edellytys, ja hän kutsuu sitä tekstuaaliseksi maailmaksi. Jotta voisi paremmin ymmärtää, mistä tekstuaalisessa maailmassa on kyse, Ryan erottaa toisistaan kertomuksen lingvistisen ja ekstralingvistisen tason. Lingvistinen taso on tekstuaalinen ja kielellinen, ja se koostuu tekstistä ja siinä olevista lauseista, nimistä ja kuvauksista. Ekstralingvistinen taso pohjautuu lingvistiseen tasoon, mutta se sijaitsee mielikuvituksessa. Ekstralingvistinen taso koostuu henkilöahmoista, objekteista, paikoista ja asiantiloista, joihin lingvistisen tason kielelliset ilmaukset viittaavat ja jotka syntyvät lukijan mielessä. Voidaan sanoa, että lukija konstruoi ekstralingvististä tasoa lingvistisen tason ”ohjeen” mukaan. Tekstissä esitetyt ja lukijan mielessä rakennetut henkilöahmot, objektit, paikat ja asiantilat ovat vajavaisia, mutta lukija täydentää niitä mielessään sisäisten kognitiivisten mallien, päättelykyvyn, elämäkokemuksen ja kulttuurisen tietämyksen avulla. Tekstuaalinen maailma rakentuu siis tekstin ja lukijan mielen yhteistyössä, ja lukiessaan kertomusta lukija immersoituu juuri tähän kertomuksen tekstuaaliseen maailmaan. Ryan (mts. 121) on jakanut immersoitumisen kolmeen osaan: temporaalinen immersio kohdistuu kertomuksen juoneen, spatiaalinen immersio kertomuksen miljööseen ja emotionaalinen

immersio kertomuksen henkilöhahmoihin. Tämä Ryanin kolmijako toimii tutkielmani jäsentäjänä: tarkastelen tutkielmassani immersion rakentumista juonen, miljöön sekä henkilöhahmojen kautta.

Ryanin tekstuaalisen maailman käsite lähestyy David Hermanin tarinamaailman käsitettä. Hermanin (2009, 106–107) mukaan tarinamaailmat ovat mentaalisia representaatioita, joita lukija rakentaa kertomuksen⁶ perusteella. Lukijan rekonstruoima tarinamaailma koostuu niistä tilanteista, tapahtumista, henkilöhahmoista, ajoista ja paikoista, jotka joko suoraan mainitaan tai implikoidaan kertomuksessa. Tarinamaailmaa luodaan kertomuksen semioottisten välineiden avulla. Painetussa tekstissä semioottisena välineenä toimii kirjoitettu kieli eli sanat, lauseet ja virkkeet, sekä myös näiden typografia ja asettelu. Hermanin (2004, 14, 16; 2009, 119) mukaan kertomusten immersiiivisyys selittyy juuri niiden kyvyllä rakentaa tarinamaailmoita – eikä ainoastaan rakentaa, vaan myös siirtää lukija lukemistilanteen ajasta ja paikasta kerrotun maailman aikaan ja paikkaan. Tutkielmassani käytän tarinamaailman ja tekstuaalisen maailman käsitteitä rinnakkain viitatessani tekstistä johdettavaan ekstralingvistiseen maailmaan.

Immersionä on tutkimuksessa kuvattu monella tapaa, ja teoreetikot ovat antaneet vaihtelevia selityksiä sen toimintatavoista. Immersionä on selitetty muun muassa illusion syntymisenä (ks. Werner Wolf 2013), lukijan siirtymänä (ks. Richard Gerrig 1993), lukijan leikkinä tai teeskentelyinä (ks. Gregory Currie 1990; Kendall Walton 1993) ja mahdollisen maailman aktualisoitumisena (ks. Marie-Laure Ryan 1991). Tarkoitukseni ei ole pohtia immersion olemusta, vaan tarkastella keinoja, joilla kauhukertomus rakentaa immersivistä lukukokemusta. Tarkastelussani kuitenkin korostuu immersion rakentuminen kertomuksesta johdettavaan tarinamaailmaan asettumisena. Tällöin näkemykseni lähestyy immersion käsittämistä jonkinlaisena mentaalisena simulaationa, jonka Ryan (2001, 111–113) mainitsee yhtenä tapana jäsentää immersionä. Mentaalisessa simulaatiossa lukija immersoituu oman mielikuvituksensa tuotokseen ja ”herättää tekstuaalisen maailman henkiin”. Kyseessä ei ole pelkkä ajattelemine, vaan rikas, aistittava ympäristö ja paikka, ontologisesti täydellinen, kolmiulotteinen todellisuus. Immersoituminen on tietynlaista kuvittelua: itsensä asettamista tilaneeseen, elämistä tapahtumien kehityksessä hetki hetkeltä tulevaa ennakkoiden.

Immersionä käsitteeseen liittyy olennaisesti lukijan käsite, sillä lukija on se, joka immersoituu. Käytän apuna lukijan käsitteen määrittelemisessä Peter Rabinowitzin (1987, 20–21, 25)

⁶ Kertomuksella Herman tarkoittaa minkä tahansa mediumin – tekstin, elokuvan, kuvakirjan, viittomakielen,, keskustelun – kautta rakentuvaa kertomusta, mutta itse tarkastelen vain tekstin kautta rakentuvaa kertomusta.

lukijajaottelua. Puhuessani lukijasta en tarkoita aktuaalisia lukijaa, jonka Rabinowitz on nimennyt todelliseksi yleisöksi (actual audience). Todellinen yleisö koostuu kirjaa lukevista, lihaa ja verta olevista ihmisistä. Sen sijaan viitataan lukijalla tekijän tarkoittamaan yleisöön (authorial audience). Rabinowitzin mukaan tekijä suunnittelee teoksensa tietynlaisille lukijoille eli tekijän tarkoittamalle yleisölle. Tekijän tarkoittama yleisö taas välttämättä lukee ja tulkitsee teoksen niin, kuin tekijä on halunnut. Tarkoitettu yleisö ei voi koostua todellisista lukijoista, sillä todellisen yleisön jäsenet ovat kukin erilaisia ja lukevat omalla tavallaan, eikä tekijällä ole heihin kontrollia. Tarkoitettu yleisö onkin eräänlainen tekijän asettama lukijan ideaali abstraktio, tekstin sisään rakennettu lukija-asema. Todellinen yleisö voi lukea teoksen tekijän haluamalla tavalla, mutta tällöin sen tulee jakaa tarkoitettun yleisön piirteet.

Todellisen yleisön ja tekijän tarkoittaman yleisön lisäksi Rabinowitz (1987, 95–96) määrittelee kolmannen lukijaroolin, joka on kerronnallinen yleisö (narrative audience). Kerronnallinen yleisö on eräänlainen kuvitteellinen todellisen yleisön imitaatio, jolle kertoja kertoo. Kyseessä ei kuitenkaan ole tarinamaailman sisäinen yleisö (narratee). Kerronnallisen yleisön roolia määrittää se, että sen tulee uskoa siihen, mitä kertoja kertoo. Kerronnalliselle yleisölle kertomus on totta; sen tulee uskoa kertomuksessa esitettyihin olentoihin ja asiantiloihin siitä huolimatta, että ne saattavat olla täysin mielikuvituksellisia. Todellisen yleisön on pakko asettua tähän rooliin, jotta se voi tehdä kertomuksesta pätevän tulkinnan. Kerronnallisen yleisön rooliin asettumisen merkityksen voidaan ajatella korostuvan etenkin yliluonnollisissa kertomuksissa: kertomuksen tulkinta ei voi pysähtyä siihen, että todetaan siinä esitettyjen yliluonnollisten elementtien olevan mahdottomia, eikä tulkinta voi myöskään perustua sille, että yliluonnolliset elementit tulkitaan pelkästään henkilöahmojen mielikuvituksen tuotteiksi. Kai Mikkonen (2011, 41–42) kuvailee kerronnallisen yleisön roolia seuraavasti: ”kerronnalliseen yleisöön lukija kuuluu silloin kun hän esimerkiksi kuvittelee mielessään fiktion maailman tiloja tai luo empaattisen siteen johonkin henkilöahmoon ja näkökulmaan”. Näin ollen kerronnallisen yleisön rooli korostuu, kun tutkitaan tarinamaailmoita ja niihin immersoitumista.

Kerronnallisen yleisön käsite liittyy kiinteästi tekijän tarkoittaman yleisön käsitteeseen. Mikkonen on suomentanut Rabinowitzin (1998, 23) ajatukset kyseisten käsitteiden suhteesta seuraavasti:

[T]ekijän tarkoittaman yleisön ja kerronnallisen yleisön suhde on hierarkkinen, mikä tarkoittaa, että jälkimmäinen rooli on alisteinen edelliselle: mikäli lukija mielessään teeskentelee kuuluvansa teoksen kerronnalliseen yleisöön tai tarkastelee fiktiivistä maailmaa tietyn henkilön tai kertojan perspektiivistä, toteuttaa hän samalla yhtä tekijän tarkoittaman

yleisön tehtävää. (Mikkonen 2011, 42–43)

Kerronnallinen yleisö on siis osa tekijän tarkoittamaa yleisöä. Täten määrittellessäni lukijan tekijän tarkoittamaa yleisöä vastaavaksi lukijan määritelmäni sisältyy myös kerronnallisen yleisön rooli. Lukijan määrittelemisen näiden kahden lukijaroolin mukaiseksi tuo lukijan käsitteeseen myös jännitettä. Mikkonen (2011, 42) nimittäin kirjoittaa, että: ”[k]erronnallisen yleisön jäsenenä lukija uskoo lukemaansa fiktiivisen maailman tasolla, arvioiden fiktion totuuksia niiden omilla ehdoilla, mutta tekijän tarkoittaman yleisön jäsenenä hän samanaikaisesti tietää esityksen olevan fiktiota”. Tämä kaksinaisuus koskettaa myös immersiota, ja se on yksi tutkielmani keskeisistä teemoista.

Tutkielmani kohdeteosten lukijana edustan välttämättä todellista yleisöä, mutta pyrin tutkielmassani tavoittamaan kohdeteoksista tarkoitettun yleisön roolin ja asettumaan siihen. Tähän rooliin asettumista helpottaa se, että kohdeteokseni onnistuivat herättämään minussa pelkoa myös todellisena lukijana. Tarkastelultani katoaisi pohja, jollen tutkisi teoksia, jotka ovat aidosti kauhistuttaneet minua ja siten inspiroineet tutkielmaani. Lukijan määrittelemisen tarkoitettun yleisön kautta sopii muutoinkin tutkimusotteeseeni, sillä en pyri painottamaan tutkielmassani kauhun heräämisen problematiikkaa todellisessa yleisössä, vaan tutkimaan keinoja, joilla kauhua pyritään herättämään. Mahdollista kauhun heräämisen problematiikkaa käsittelen vain suhteessa tekijän tarkoittamaan yleisöön.

Tapaan, jolla määrittelen lukijan tutkielmassani, sisältyy käsitys kertomuksesta intentionaalisenä tekona: tekijällä on ollut jokin intentio, johon hän on teoksellaan pyrkinyt. James Phelanin (2007, 4) mukaan tekijä suunnittelee tekstin vaikuttamaan lukijoihin tietyllä tavalla. Tavoittaakseen haluamansa vaikutelman tekijä käyttää sanojen ja rakenteiden lisäksi myös genrejä ja konventioita. Phelan näkee siis kertomuksen ennen kaikkea retorisenä tekona. Retorinen lähestymistapa kauhukirjallisuuteen toimii etenkin silloin, kun kauhukirjallisuus määritellään intentionaalisenä kirjallisuudenlajina, kuten tutkielmassani teen. Myös tutkimusaiheeni eli kauhukirjallisuuden kauhun tuottamisen keinot asettavat tutkielmani retoriseen kehykseen.

Retorisen lähestymistavan voi ajatella olevan ristiriidassa Ryanin ja Hermanin kognitiivisen lähestymistavan kanssa, jonka on edellä asettanut tutkielmani yhdeksi teoreettiseksi kehykseksi. Näin ei kuitenkaan välttämättä ole. Phelan (2009, 319) esimerkiksi kirjoittaa retorista ja kognitiivista tarkastelutapaa käsittelevässä artikkelissaan, että pohjimmiltaan retoriset ja kognitiiviset lähestymistavat sopivat yhteen, sillä kumpikin on kiinnostunut siitä, kuinka tekijät

käyttävät kerronnallisen representaation ja kommunikaation työkaluja tarjotakseen yleisölle palkitsevia lukukokemuksia. Juuri tällaiseen retorisen ja kognitiivisen kehyksen yhdistämiseen pyrin tutkielmassani: tarkastelen, millaisin keinoin kauhukertomus pyrkii retorisesti rakentamaan lukijassa kognitiivisesti immersivistä lukukokemusta.

1.4 Tutkielman rakenne ja eteneminen

Pro gradu -tutkielmani rakenne noudattelee Ryanin (2001, 121) jäsenystä immersion eri osa-alueista. Kuten edellisessä alaluvussa toin esille, nämä osa-alueet ovat juoneen kiinnittyvä temporaalinen immersio, miljööseen kiinnittyvä spatiaalinen immersio ja henkilöhahmoihin kiinnittyvä emotionaalinen immersio. Näiden osa-alueiden voidaan tulkita myötäilevän löyhästi Hermanin (2009, 14, 18–21) määrittelemiä kertomuksen peruselementtejä, joita ovat tapahtumien järjestyminen ajalliseen peräkkäisyyteen, tarinamaailman rakentuminen sekä kokemuksellisuuden välittyminen.⁷ Kun kertomus määritellään näistä elementeistä rakentuvaksi kokonaisuudeksi, voidaan immersion tarkastelua Ryanin jäsenyyksen avulla pitää jokseenkin kattavana, sillä jäsenyys huomioi kertomuksen eri elementit, joihin kuhunkin lukija immersoituu hieman eri tavalla.

Ensimmäisessä käsittelyluvussa (luku 2) tarkastelen, miten kohdeteoksissa rakennetaan immersivistä lukukokemusta juonen avulla, ja miten sen kautta pyritään herättämään lukijassa kauhua. Aluksi tarkastelen juonta paljastumisen rakenteena ja prosessina (luku 2.1), minkä jälkeen tutkin tarkemmin kertomuksen hirviön kohtaamista ja kuvaamista, joka on mahdollista tulkita paljastumisen prosessin päätepisteeksi ja juonelliseksi huippukohdaksi (luku 2.2). Lopuksi tarkastelen juonta vielä yliluonnollisuuden ja kerrottavuuden valossa (luku 2.3).

Toisessa käsittelyluvussa (luku 3) pyrin selvittämään, miten kohdeteoksissa tuotetaan immersivistä kokemusta, ja miten se palvelee kauhun herättämistä. Ensiksi tarkastelen, millainen miljöö kohdeteoksissa konstruoituu. Tarkastelen miljöötä topografisena maisemana ja eräänlaisena kauhukertomuksen alustana. (Luku 3.1.) Seuraavaksi siirryn tarkastelemaan atmosfääriin rakentumista topografisessa maisemassa ja sen vaikutusta lukijan tulkintaan maisemasta (luku 3.2). Lopuksi tutkin lukijan sijoittumista tuohon maisemaan, ja sen kauhun tuottamisen potentiaalia (luku 3.3).

⁷ Neljäs kertomuksen peruselementti on sen representatiivinen olemus, joka sijoittaa sen tiettyyn diskurssikontekstiin tai kertomistilanteeseen.

Kolmannessa eli viimeisessä käsittelyluvussa (luku 4) tutkin tarkemmin lukijan emotionaalista sitoutumista kohdeteoksiin. Lukijan tunteellista immersiota tarkastellaan lukijan ja henkilöhahmojen kokeman kauhun suhteena, johon liittyy olennaisesti lukijan ja henkilöhahmojen asemien suhde. Ensin tarkastelen lukijan empaattista sitoutumista henkilöhahmoihin (luku 4.1). Tämän jälkeen siirryn tarkastelemaan henkilöhahmon merkitystä jonkinlaisena lukijan avatarina tarinamaailmassa (luku 4.2). Vielä viimeiseksi tarkastelen henkilöhahmon kokeman kauhun kuvausta ja sen edustamaa kirjallisen kokemisen ja tuntemisen problematiikkaa (luku 4.3).

Viimeinen pääluke (luku 5) on päätäntäluku, jossa kokoan tutkielmani keskeisiä tutkimustuloksia ja pyrin vastaamaan alussa esittämäni tutkimuskysymykseen. Lisäksi reflektoin lyhyesti työni laatua ja pohdin, osoittautuuko valitsemani tutkimusmenetelmä toimivaksi tutkimusaiheessani. Lopuksi esitän vielä ajatuksia siitä, millainen jatkotutkimus aiheesta olisi kiinnostavaa ja mihin suuntaan tutkimusaiheeni voisi kehittää.

2 Juoni immersion rakentajana ja kauhun tuottajana

Tässä luvussa tarkastelen kohdeteoksissa rakentuvia juonia. Tarkastelen juonia sekä immersion tuottamisen että kauhun herättämisen näkökulmasta. Kognitiivisessa lähestymistavassa juoneen immersoituminen voidaan nähdä lukijan toimintana, sillä lukija on se, joka uppoutuu kertomukseen. Toisaalta kertomuksen voidaan ajatella myös pyrkivän rakentamaan sellaista juonta, joka tuottaa immersiiivisen lukukokemuksen ja saa pidettyä lukijan otteessaan läpi koko teoksen. Luku koostuu kolmesta alaluvusta. Ensimmäisessä alaluvussa vertaan kohdeteosten juonia paljastumisen estetiikkaan, ja tarkastelen, millainen paljastumisen kaari kohdeteoksista on mahdollisesti rekonstruoitavissa. Toisessa alaluvussa tutkin tarkemmin hirviön esittämistä kohdeteoksissa ja sen asemaa juonen ja paljastumisen huippuna. Kolmannessa alaluvussa tarkastelen vielä kohdeteosten juonia yliluonnollisina ja kerrottavina rakenteina.

2.1 Juoni paljastumisen rakenteena ja prosessina

Saattajassa päähenkilö Lilja muuttaa eron jälkeen lapsuudenkotiinsa, vanhaan omakotitaloon. Pian talossa alkaa esiintyä epänormaaleja tapahtumia. Liljan palatessa lenkiltä hän huomaa valon vilkkuvan talonsa kellarissa:

Liljan katse osui lähes maan tasalla olevaan kellarin ikkunaan. Näytti kuin siellä vilkkuisi valo.

Lilja hidasti vauhtinsa kävelyksi. Hän nykäisi iPodin korvanapit pois korvistaan ja katsoi pihan perälle. Näkyikö siellä liikettä? Hän muisti lenkkeilijän, joka oli kuollut talon edustalla pari päivää ennen hänen muuttoaan. Jokin viileä kiertyi selkärangan ympärille.

Tie oli autio. Kuului vain soran rahina Liljan lenkkitossujen alla. Horisonttiin oli pian auringonlaskun jälkeen alkanut kerääntyä tummia pilviä, jotka imivät valon itseensä, ja ilma painui raskaana iholle. Se tuntui samaan aikaan sähköiseltä ja melkein öljyiseltä. Hetken kuluttua Liljasta alkoi tuntua hölmöltä. Kellarin ikkuna oli pimeä – musta suorakulmio harmaata seinää vasten. Todennäköisesti siihen oli vain heijastunut jostain valoa. (S, 33.)

Katkelmassa kerrotaan, kuinka kellarin ikkunassa *näyttää* vilkkuvan valo. Näyttää-verbi tuo lauseeseen epävarman sävyn, jolloin katkelmassa ei käy ilmi, vilkkuuko valo siellä todella vai ei. Herman (2004, 308) tuo esiin sellaiset verbit, jotka osoittavat perspektiiviä, kognitiota ja tunnetta. Tällaisten verbien voidaan ajatella ikään kuin taivuttavan kertomuksen objektiivista todellisuutta. Liljan katsoessa peremmälle pihaan tekstissä esitetään kysymys: ”Näkyikö siellä liikettä?” Myös tällaisen kysymysmuodon voi ajatella tuovan esiin epävarmuutta. Katkelmassa tehdään havaintoja,

mutta niiden paikkansapitävyydestä ei olla varmoja. Tällaisen kerronnallisen muodon voidaan ajatella ilmentävän sisäistä fokalisaatiota.

Fokalisaatio on kerronnallinen rakenne ja alun perin Gérard Genetten (1986, 189–190) kehittänyt käsite. Fokalisaatiolla Genette viittaa kerronnan keskukseen (focus of narration), jonka kautta kertomuksen tapahtumia tarkastellaan. Sisäisessä fokalisaatiossa kerronnan keskuksena toimii henkilöhahmo, jolloin tapahtumia havainnoidaan henkilöhahmon perspektiivistä. *Saattajan* katkelmassa tilannetta voidaan ajatella tarkkailtavan ja koettavan Liljan kautta, jolloin kerronta rakentuu sisäisen fokalisaation kautta. Lilja ei ole kertoja, sillä kertoja on tarinamaailman ulkopuolelle asettuva, yksikön 3. persoonassa kertova ekstra- ja heterodiegeettinen kertoja, mutta kerrotut tapahtumat suodattuvat pääasiassa Liljan näkökulmasta, mikä tekee Liljasta fokalisoijan.

Katkelmassa kerrotaan, kuinka ”[j]okin viileä kiertyi selkärangan ympärille”. Tämän voi tulkita osoittavan Liljan kokemaa tuntemusta, mikä myös ilmentää sisäistä fokalisaatiota. Myös havaintoja valoa imevistä pilvistä sekä sähköisenä ja öljyisenä iholle painuvasta ilmasta voidaan pitää juuri Liljan tekeminä havaintoina ja tuntemuksina. Tällaisten havaintojen kautta tuotetaan katkelman tilanteeseen synkkää ja pahaenteistä ilmapiiriä: valo vaikuttaa katoavan, ja epämiellyttävät fyysiset tuntemukset valtaavat Liljan. Toisaalta ilmapiiriin voidaan ajatella myös kyseenalaistuvan sisäisen fokalisaation myötä: väheneekö valo ja sähköistykö ilma todella vai onko se vain Liljan pelästymisestä johtuvaa kuvitelmaa? Katkelman lopussa Liljan suhtautuminen tilanteeseen muuttuu, kun hänen kerrotaan tuntevansa itsensä hölmöksi ja toteavan, että ikkuna on pimeä ja se mahdollisesti vain heijasti hetkellisesti valoa jostakin. Tässä Lilja yrittää järjeistää näkemäänsä ja häivyttää pelkoansa. Se ei kuitenkaan täysin onnistu, sillä mennessään kotiinsa hän ei ”pystynyt enää jarruttelemaan pelkoa”, vaan hän suorastaan pakenee sisälle taloon, koska ulkona ”[h]etken ajan hän oli varma, että hänen takanaan oli joku” (S, 34). Samalla lukijassa tuotetaan epävarmuutta, tapahtuvatko henkilöhahmon havaitsemat asiat tarinamaailmassa oikeasti vai ovatko ne vain henkilöhahmon mielikuvitusta.

Kertomuksen edetessä epänormaali ilmiöt jatkuvat talossa: valot syttyivät itseksensä (S, 43–44), Lilja näkee kellarin peilissä näyn synkästä rantamaisemasta (S, 54), ja kellarin lattialle ilmestyy toistuvasti mystinen vesilammikko (S, 29, 53). Tapahtumat alkavat keskittyä talon kellariin, johon liittyy Liljan unissa ja muistikuvissa kammottavia piirteitä. Pian talossa vierailevat henkilöhahmot alkavat kärsiä: kellaria tarkastava kosteusmittaaja sekoaa (S, 66–69) ja Liljan äiti löytyy koomaan vaipuneena kellarin lattialta (S, 83–84). Lilja suhtautuminen näihin tapahtumiin toistuu pääosin

samanlaisena kuin ylläolevassa katkelmassakin: hän pelästyy mutta yrittää järkeistää näkemäänsä.

Kuokkamummos Samuel palaa Suvikylään lapsuudenkotiinsa isänsä kuoleman jälkeen käydäkseen läpi tämän jäämistöjä. Samuelin ollessa edesmenneen isänsä asunnolla joku soittaa asunnon ovikelloa. Kun Samuel ei avaa ovea, porraskäytävässä oleva henkilö avaa ovesta olevan postiluukun ja kuiskaa: ”Näytän sinulle tien” (*K*, 47). Kun Samuel lopulta menee katsomaan, kuka oven takana on, hän ei ehdi nähdä ketään. Myöhemmin Samuel pysähtyy huoltoasemalle kahville ja tapaa siellä kammottavan naisen. Tapaaminen on hyvin erikoinen. Nainen tulee istumaan Samuelin viereen ja puhuu tälle.

Oli pakko katsoa naiseen päin.

Mustahiuksinen, vähintään nelikymppinen. Aavistus harmaata siellä täällä. Hailakanvihreät silmät olisivat vieläkin hurmanneet miehiä, elleivät olisi karsastaneet. Pistävä, ilmeeton tuijotus. Ilmiselvä narkkari tai avohoitopotilas. (*K*, 69.)

Kuten *Saattajassakin*, myös *Kuokkamummos* voidaan todeta fokalisaation olevan sisäistä. Katkelman alussa kerrotaan kuinka Samuelin on pakko katsoa naista. Tämän jälkeen siirrytään kuvailemaan tätä, joten naisen kuvailun voi ajatella olevan Samuelin tekemää havainnointia. Sisäistä fokalisaatiota osoittavat havaintojen subjektiivinen ja asenteellinen sävy: naisen tuijotus koetaan pistäväksi, hänen karsastavien silmiensä ei uskota enää hurmaavan miehiä ja nainen leimataan narkkariksi tai avohoitopotilaaksi. Epämiellyttävän ulkonäön lisäksi naisen puheet vaikuttavat sekavilta. Hän esimerkiksi kertoo olevansa näyttelijä, ”ellei olisi kuollut” (*K*, 70). Myös naisen toiminta on absurdia ja hätkähdyttävää, sillä Samuel näkee tämän laittavan suuhunsa uistimen, joka repii tämän kieltä ja suuta niin, että veri alkaa valua: ”Nainen purskahti nauruun. Veri pärskähti leualle ja pöydälle. Kieli velloi koukkujen lävistämänä. Se oli halki nyt, turvonnut. Velloi punaisessa vaahdossa kuin suuton ja silmätön saalis.” (*K*, 73.)

Samuelin sisäisen fokalisaation myötä tilanteeseen syntyy tulkinnallista horjuvuutta: onko nainen todella ulkomuodoltaan niin epämiellyttävä kuin annetaan ymmärtää? Naisen täysin absurdi käytös vahvistaa horjuvaa tulkintaa tilanteen todellisuudesta. Esimerkiksi Samuel epäilee saaneensa sydänkohtauksen ja hallusinoivansa koko tilanteen (*K*, 73). Myös kahvilan muiden asiakkaiden reagoimattomuus tilanteeseen on hämmentävää. Samuelin kutsuessa vieressään istuvaa miestä, tämä ei vaikuta ensin kuulevan. Lopulta mies kuitenkin kääntyy Samuelin puoleen vaivaantuneen oloisena, mutta ei vilkaise naista kertaakaan (*K*, 73–74). Miehen reagointi tilanteessa on kahtalainen: toisaalta hän ei vilkaisekaan naiseen päin, minkä voi ajatella osoittavan, että nainen on vain Samuelin kuvitelmaa – toisaalta miehen hätkähtämisen ja varovaisuuden voi tulkita osoittavan,

että myös hän kokee tilanteessa jotain outoa.

Näiden *Saattajan* ja *Kuokkamummon* tapahtumien voi ajatella olevan samankaltaisia: ne ovat tarinamaailmassa poikkeuksellisia ja yliluonnollisia, ja henkilöhahmot kokevat ne pelottaviksi vaikka yrittävätkin järkeistää niitä. Tämänkaltaisia tapahtumia voidaan kauhufiktio kontekstissa kutsua ennakkovaroituksiksi (Vorausdeutungen), joka on Peter Schepelernin (1986, 37) käyttämä termi. Ennakkovaroitus ”pitää yllä yleisön synkkiä ennakkoavistuksia”, ja se on kauhufiktiossa usein hyödynnetty dramaturginen keino. Schepelern tosin ei tutki kauhukirjallisuutta vaan kauhuelokuvia, mutta hänen huomionsa ovat käyttökelpoisia myös kauhukirjallisuuden tarkastelussa. Esimerkiksi juuri ennakkovaroituksen käsite kuvaa hyvin *Saattajan* ja *Kuokkamummon* alussa kuvattuja tapahtumia. Esittämällä tapahtumia, jotka voi tulkita kertomuksen tarinamaailmassa epänormaaleiksi ja pelottaviksi, voidaan ennakoida jotain kauhistuttavaa tapahtuvan ja tuottaa lukijassa pahoja aavistuksia. Lukija osaa tulkita nämä ennakkovaroitukset osoittimiksi jostain pelottavasta ja yliluonnollisesta, sillä hän tiedostaa kauhukirjallisuuden traditiot. Sen sijaan henkilöhahmon suhtautuminen kohtaamiinsa tapahtumiin vaihtelee pelosta epäuskoon ja epäröintiin.

Näitä kohdeteoksissa esiintyviä ennakkovaroituksia voi myös lähestyä terrorin käsitteen avulla. Terror ja horror ovat useasti kauhukirjallisuuden tutkimuksessa käytetty käsitepari. Esimerkiksi Bottingin (1997, 75) ja Hoglen (2002, 3) mukaan terrorilla viitataan tuntemattoman pelkoon, joka pohjaa mielikuvitukseen ja näkymättömään pelon kohteeseen. Horror puolestaan on fyysistä, shokeeraavaa ja normeja rikkovaa kauhua, joka aikeuttaa lamaannusta ja ahdistusta. Horrorin voi ajatella oleva vallitseva kauhun laji esimerkiksi juuri silloin, kun kohdataan hirviö ”silmästä silmään”. Sen sijaan yliluonnolliset ilmiöt, jotka tapahtuvat ennen hirviön kohtaamista ja jotka eivät paljasta hirviön olemusta, voidaan tulkita terroriksi. Toisin sanoen ennakkovaroituksiksi tulkittavat tapahtumat on mahdollista tulkita terroriksi.

Terrorin voi ajatella olevan kauhufiktiossa tärkeässä asemassa, kun tarkastellaan immersion tuottamista juonen keinoin. Sekä Ryanin että Carrollin juonikäsitteissä painottuu paljastumisen merkitys. Ryan (2001, 140–141) käsittää juonen prosessiksi, jossa kerronnan edetessä laajasta joukosta potentiaalisia, vaihtoehtoisia tapahtumakulkuja vain yksi aktualisoituu. Temporaaallisessa immersiossa on kyse lukijan sitoutumisesta tähän paljastumisen prosessiin. Terminä temporaalinen ei täten viittaa niinkään aikaan itseensä, vaan ajalliseen prosessiin – pelkkä ajan kuluminen sinänsä ei ole lukijalle merkityksellistä, vaan ajan kuluminen merkityksellistyy lukijalle paljastumisen

prosessina. Juoneen immersoituminen perustuu lukijan haluun tietää, ja lukijan janoama tieto paljastuu kertomuksen lopussa. Myös Carroll liittää paljastumisen estetiikan merkittäväksi juonelliseksi elementiksi erityisesti kauhukirjallisuudessa. Carrollin (1990, 126, 128) mukaan kauhuteoksesta saatava nautinto perustuu tuntemattoman paljastumiseen, mikä toimii samalla lukijan mielenkiintoa ylläpitävänä voimana kertomuksen kuluessa. Hänen mukaansa (mt. 125) kauhugenre kukoistaa eniten juuri kerronnallisessa mediassa, kuten romaaneissa, novelleissa ja elokuvissa, sillä niiden kautta voidaan parhaiten tuoda esiin löytämisen ja paljastumisen tematiikkaa. Juonen kautta luodaan suhdetta tuntemattomaan paljastamalla jotain, minkä olemassaolosta ei ole aiemmin tiedetty. Paljastumisen prosessin myötä lukukokemusta värittää lukijassa syntyvä jännityksen tunne. Sekä Ryan (2001, 142) että Carroll (1990, 137) tuovat esiin, että paljastumisen prosessiin kytkeytyy myös jännityksen kokeminen: lukija visioi mahdollisia lopputuloksia ja jännittää, mihin niistä lopulta päädytään.

Vaikka sekä Ryanille että Carrollille paljastuminen on merkittävä juonta määrittävä piirre, heidän juonikäsitteensä kuitenkin eroavat toisistaan. Carrollin tavassa tarkastella juonta juonikuviona välittyy käsitys juonesta tietynlaisena kaavana tai kuviona. Carrollin näkemyksen voidaan tulkita lähestyvän sellaista Ikosen (2008, 193) esiintuomaa juonikäsitteistä, jossa juoni käsitetään kokonaisuutena, jonka muodostavat kertomuksessa esitetyt päätapahtumat ja jota voi kuvata juonikuvion tai -kaavan avulla. Ikonen (2008, 196–197) tuo esiin, että tällaiseen näkemykseen on lähes aina liittynyt myös arvottava elementti, sillä hyvän juonen kaavan on esitetty etenevän ongelmanratkaisun muodossa: aluksi esitellään jokin ongelma tai arvoitus, josta edetään huippukohdan kautta sen ratkaisuun. Tällöin lukemisen motiiviksi on noussut lukijan tiedonhalu – miten alussa asetettu ongelma tai arvoitus ratkaistaan. Teleologisuus on Ikosen (mts. 195) mukaan juonikuviota yleensä määrittävä piirre. Carrollin paljastumisjuonen kaari noudattaakin tällaisen juonikaavan rakentumista arvoituksen asettamisesta sen ratkaisuun. Carrollille paljastuminen ei ole pelkästään prosessuaalista, vaan se on staattinen malli ja ominaisuus, joka määrittää juonen ja kertomuksen rakennetta kokonaisuutena.

Ryanin juoninäkemysessä taas painottuu enemmän juonen prosessuaalisuus kuin staattinen rakenne. Ryanin näkemystä voidaan verrata Hilary Dannenbergin käsitykseen juonesta kehittymisen prosessina. Dannenbergin (2008, 64) mukaan juoni on yhden version asteittaista muodostumista useiden vaihtoehtoisten tapahtumakulkujen joukosta. Koska Dannenberg tarkastelee juonta ontologisesti epävakana, viimeistelemättömänä tilana, eikä ennalta-annettuna juonikuviona, hän käyttää aktiivisuutta painottavaa juonellistamisen käsitettä passiivisemmän juonen käsitteen sijaan.

Vaikka Ryan käsittää juonen prosessuaalisena, myös siinä näkyy suuntautuminen kohti kertomuksen loppua, sillä Ryan tuo esiin, että lukijan tavoittelema tieto paljastetaan vasta kertomuksen lopussa.

Ryanin näkemyksen avulla voi pyrkiä selittämään sitä, miksi lukija immersoituu kauhukertomuksiin yhä uudelleen, vaikka näissä toistuvat samanlaiset juonikuviot. Esimerkiksi Mäyrä (1996, 166) on tuonut esiin kauhukirjallisten teosten tavan toistaa keskenään samanlaisia juonikuvioita, ja myös Carrol (1990, 97) kirjoittaa, että kauhugenren juonet eroavat toisistaan korkeintaan pinnallisesti, sillä syvemmillä tasolla ne pysyvät muuttumattomia. Tämän voi ajatella selittyvän sillä, että lukiessaan kertomusta lukija ei koe seuraavansa valmista ja suunniteltua, tiettyä rakennetta noudattavaa kertomusta, vaan sen sijaan dynaamisesti kehittyvää ja ennaltamääräämätöntä prosessia. Kuten Thor Grünbaum (2007, 299) kirjoittaa, lukija pystyy tarttumaan kerrottuun tarinaan retrospektiivisestä näkökulmasta lukemisen jälkeen, mutta silloin, kun lukija lukemishetkellä tulkitsee tapahtumia prospektiivisesti, tarina ”tarttuu” lukijaan.

Ajatellaan juoni sitten kertomusta läpäisevänä staattisena rakenteena tai tätä rakennetta läpikäyvänä dynaamisena prosessina, paljastumisen ja löytämisen kautta rakentuvan juonen voi ajatella suuntautuvan kohti tiettyä päämäärää eli kertomuksen loppua. Kun paljastumisen tematiikkaa pidetään juonen immersoivana piirteenä, terror voidaan nähdä kohdeteoksissa tällaisen juonellisen kehityksen alullepanijana. Esittämällä tarinamaailmassa epäluonnollisia ilmiöitä se ikään kuin asettaa tarinamaailmaan mysteerin. Lukijan halu selvittää mysteeri ja tuntea arvoituksellisten tapahtumien aiheuttaja saa lukijan etenemään kertomuksessa. Näiden tapahtumien esittämisen voidaan siis tulkita toimivan temporaalisen immersion tuottajana siten, että ne ikään kuin esittävät lukijalle arvoituksen ja saavat lukijan etenemään tekstissä kohti paljastumista ja ratkaisua.

Se, että tapahtumat voidaan tulkita luonteeltaan pelottaviksi, ei estä lukijaa etenemästä tekstissä, vaan päinvastoin tapahtumat herättävät lukijan uteliaisuuden pelottavasta luonteestaan huolimatta. Lukija haluaa tietää, mistä poikkeavat ilmiöt johtuvat. Mikä *Saattajassa* aiheuttaa talossa ilmenevät tapahtumat? Miksi *Kuokkamummossa* Samuel näkee naisen ja kuka tämä on? Tässä tulee esiin kauhukirjallisuudelle ominainen ristiriita: samaan aikaan pelottavat tapahtumat sekä kauhistuttavat että kiehtovat lukijaa. Samojen elementtien, joitka immersoivat lukijaa kertomukseen, voidaan ajatella samaan aikaan olevan myös potentiaalisesti karkottavia kauhuaspektinsa vuoksi.

Saattajassa tapahtumat kärjistyvät lopulta siihen, että mennessään illalla nukkumaan Lilja kohtaa makuuhuoneessaan kuolleen miehen, joka yrittää käydä hänen kimppuunsa (S, 129–130). Pian

kohtaamisen jälkeen Lilja tapaa vanhan naisen, joka selittää hänelle, mistä talon ja kellarin tapahtumissa on kyse: kellari on eräänlainen portaali elävien maailman ja tuonpuoleisen välissä, jonka läpi kuolleet pääsevät elävien maailmaan (S, 137–143). Liljan tapaamista vanhan naisen kanssa voidaan pitää *Saattajassa* yhtenä juonellisena käännekohtana, sillä siinä lukijalle paljastuu syy talossa ja kellarissa ilmeneviin tapahtumiin. Ne juonelliset elementit, jotka immersoivat lukijaa kertomukseen, tavallaan puretaan.

Tässä vaiheessa lukijalle tarjotaan kuitenkin uusi juonellinen asetelma. Vanha nainen kertoo Liljan olevan saattaja, jonka tehtävänä on saattaa kuolleet lautalla tuonpuoleiseen. Koska Lilja ei ole täyttänyt tehtäväänsä, kuolleet harhailevat eksyneinä ja hetki hetkeltä vähemmän inhimillisinä välitilassa, jota erottaa tuonpuoleisesta suuri joki. Lukijalle esitellään uusi ongelma: Liljan pitäisi mennä portaalin kautta välitilaan ja saattaa kuolleet joen yli tuonpuoleiseen. Tällöin lukijan mielenkiinnon ja juonen immersioivisuuden voi ajatella kiinnittyvän siihen, uskaltaako Lilja siirtyä välitilaan, ja millainen maailma portaalin toisella puolella mahdollisesti odottaa.

Immersio ei kuitenkaan perustu pelkästään uudenlaisen, fantastisen maailman löytämiseen, vaan siinä toimii edelleen myös kauhuaspekti. Vanha nainen kertoo Liljalle, että tämän tulee varoa joessa asuvaa hirviötä: ”Älä anna sen saada niitä!” nainen kuiskasi kiihkeästi. 'Se vie ne veden syvyykseen, kurimuksen kurkuun, hauen suoleen – ikuiseen kadotukseen!’”. (S, 143.) Lukijalle selviää, että välitilaa ja tuonpuoleista erottavassa joessa on hirviö, jonka uhriksi joen ylittäjät ovat vaarassa jäädä. Tässä vaiheessa kohtaaminen hirviön kanssa muotoutuu yhdeksi lukijaa motivoivaksi juonelliseksi tekijäksi. Esimerkiksi Gero Brümmerin (2016, 167) mukaan kauhukirjallisuuden voidaan todeta kietoutuvan hirviön ja sen kohtaamisen ympärille. Geneerisen tietämyksensä kautta lukija osaa ennakoida päähenkilön lopulta kohtaavan hirviön, jolloin lukijan mielenkiinto kiinnittyy siihen, millainen hirviö on. Lukijan halu tietää kohdistuu välitilaan ja siellä olevaan hirviöön.

Samoin kuin Brümmer, myös Carroll tulkitsee hirviön kohtaamisen kauhukertomuksen juonelliseksi huippukohdaksi. Carrollin (1990, 41) mukaan kauhu määrittyy aina suhteessa hirviöön, sillä juuri hirviö on se, joka lopulta tuottaa lukijassa kauhun tunnetta. Hänen mukaansa yksittäiset pelottavat tapahtumat eivät ole itsessään merkityksellisiä, vaan ne merkityksellistyvät suhteessa siihen, mitä kohti ne suuntautuvat. Carrollin näkemyksen mukaan kertomuksen tapahtumat palvelevat loppujen lopuksi vain yhtä päämäärää ja juonellisen kehityksen huippua: hirviön kohtaamista. Carrollin näkemyksessä painottuu täten juonen teleologinen luonne eli päämääräsuuntautuneisuus, jossa juonen tapahtumat merkityksellistyvät vain suhteessa lopputulokseen. Carrollin näkemystä voi

havainnollistaa terrorin ja horrorin suhteella: Carrollin näkemyksessä terror näyttäytyy horrorille alisteisena kauhun lajina, joka edeltää ja palvelee horroria ja merkityksellistyy vain suhteessa siihen.⁸

Kuokkamummon juonirakenteen analysoiminen on hieman haastavampaa kuin *Saattajan*. Haastetta *Kuokkamummon* juonen analysoimiseen tuo ensinnäkin se, että sen juoni ei rakennu kronologisesti, toisin kuin *Saattajassa*.⁹ Sen sijaan *Kuokkamummon* juoni etenee samanaikaisesti kolmessa eri aikatasossa. Aikatasot vaihtelevat luvuittain. Ensimmäisessä aikatasossa päähenkilö Samuel on Suvikylässä asuva teini-ikäinen poika. Toinen aikataso sijoittuu kaksikymmentä vuotta edellistä aikatasoa myöhempään aikaan, ja siinä aikuinen, jo muualla asuva Samuel palaa Suvikylään. Kolmas aikataso sijoittuu jälleen toista aikatasoa kaksi vuotta myöhempään aikaan, ja siinä toinen päähenkilö Maisa tekee väitöskirjaa vanhasta Bondorffin merenrantahuvilasta. Rakenteensa vuoksi *Kuokkamummossa* ei rakennu yhtä selkeää paljastumisen prosessin kaarta kuin *Saattajassa*.

Kuokkamummon juonen analysoimista hankaloittaa edelleen se, että tapahtumat esitetään eri henkilöhahmojen fokalisoimina. *Saattajan* juoni rakentuu siinä mielessä yksinkertaisemmin, että sen kesto on lyhyempi ja tapahtumat fokalisoidaan pääasiassa päähenkilön, Liljan, kautta. Tapahtumia kyllä fokalisoidaan hetkellisesti myös muidenkin henkilöhahmojen kautta, mutta sivuhenkilöiden fokalisoimina kerrotut tapahtumat liittyvät lähinnä sivujuonien rakentumiseen: Liljan ystävä Kristiina ja tämän mies Lasse kamppailevat perheväkivallan kanssa ja Julius tuo kertomukseen romantiikkaa rakkaustarinan osapuolena. Tapahtumat, jotka voidaan ajatella päätapahtumina ja jotka muodostavat juonen rungon, fokalisoidaan Liljan kautta. *Kuokkamummossa* taas itse pääjuonen voidaan tulkita rakentuvan usean henkilöhahmon fokalisaation kautta. Tämän vuoksi paljastumisen prosessi ei etene yhtä yksiselitteisesti kuin *Saattajassa*, jossa paljastuminen koetaan pääosin yhden henkilöhahmon kautta.

Samoin kuin *Saattajan* alun tapahtumat, tulkitsem myös *Kuokkamummon* alun tapahtumat huoltoasemalla terroriksi. Näin lähinnä sen vuoksi, että tilanne ei täytä horrorin kriteereitä: Samuel ei lamaannu kauhusta. Sen sijaan tilannetta hallitsee kammottava absurdus ja tarinamaailman todellisuuden näkökulmasta myös tulkinnallinen horjuvuus. Näiden tapahtumien jälkeen terror paikantuu pääasiassa tiettyyn pisteeseen tarinamaailmassa: vanhaan Bondorffin

8 Mainittakoon, että Carroll (1990, 15) itse viittaa terrorin käsitteellä sellaiseen kauhun, jossa yliluonnolliseksi luultu hirviö paljastuukin luonnolliseksi, kuten psykologisessa kauhussa. Täten Carrollin määritelmä poikkeaa omastani.

9 Myös *Saattajan* aikatasossa on poikkeamia, mutta tulkitsem vain lyhyiksi takaumiksi, jotka yhdistyvät päähenkilön uniin ja muisteluun.

merenrantahuvilaan. Huvilan ympäristössä henkilöhahmot todistavat epänormaaleja asioita. Esimerkiksi aikatasossa, jossa Samuel on nuori, hän menee hieman vastentahtoisesti huvilaan kuvaamaan Julian kanssa. Siellä nuoret kohtaavat erikoisen ja kammottavan naishahmon. Samuel luulee naista ensin humalaiseksi tai kehitysvammaiseksi. Nainen haisee, ja tämän ”iho on vitivalkoinen ja silmänympäryksen painuneet sisäänpäin kuin kraaterit”, ”[t]oinen pupilli oli suuri kuin säikähtäneellä kissalla” ja ”[t]oinen pelkkä kutistunut piste”. (K, 223–225.) Nainen käyttäytyy sopimattomasti, ja hänen puheensa vaikuttavat mielettömiltä. Tässä naisessa on paljon samoja piirteitä kuin siinä naisessa, jonka Samuel tapaa huoltoasemalla kaksikymmentä vuotta myöhemmin. Huvilassa ollessaan henkilöhahmot törmäävät miltei joka kerta tällaiseen epämiellyttävään naishahmoon. Naishahmot lisäävät huvilan arvoituksellisuutta ja samalla kammottavuutta. Kuokkamummossa terrorin voidaankin ajatella rakentuvan huvilan ympärille kammottavana ilmapiirinä,¹⁰ jolloin myös lukijan mielenkiinto alkaa kiinnittyä kyseiseen huvilaan. Mitä huvilassa on? Mitä nämä naiset ovat?

Lukijalle vihjataan myös oliosta, joka asuu huvilan kellariin johtavissa luolastoissa saaren alla. Tämän huvilan alla asuvan merihirviön voidaan kuitenkin tulkita muotoutuvan teoksen hirviöksi, jonka kohtaaminen muodostaa kertomuksen juonellisen huipun. Myös lukijan mielenkiinto kohdistuu tähän kellarissa piilevään, arvoitukselliseen olioon. Vanha rouva Saarikivi kertoo Maisalle, että huvilan entinen omistaja uskoi huvilan alla olevan merihirviö. Hänen mukaansa huvilan kellari ei myöskään ole tavanomainen: ”Se kellari oli kummallinen paikka”, hän sanoi. ’Se oli melkein niinkuin luola, joka vietti alaspäin. Sitä on vaikea kuvailla.’” (K, 188.) Myöhemmin kertomuksessa erakkomies Helge kertoo samaa Samuelille ja Julialle ja näyttää näille valokuvaa rannalle huuhtoutuneesta, valtavasta mustekalamaisesta oliosta. Helge kuitenkin kieltää nauraen, kun nuoret kysyvät, asuuko saaren alla senkaltainen olio. (K, 202–203.) Samuelin ja Julian ollessa huvilalla Samuel jää hetkeksi huvilan kellarin oviaukolle sen jälkeen, kun he ovat pelastaneet Maisan kellarista. Nainen yrittää saada Samuelin tulemaan kellariin katsomaan jotakin, jota hän kutsuu ”Yö Ikisyöjäksi”. Sitten Samuel kuulee ääniä syvemmältä kellarista: ”Jostakin pimeästä kuului raskaita loiskahduksia. Kuin huokauksia. Kivien kumahduksia” (K, 231). Kuullessaan äänet Samuelin mieleen nousee ajatus, josko tarinat merihirviöstä voisivatkin olla todellisia:

Siitä syntyi ajatus: Miten syvälle kellari oikein johti? Lattia hänen lenkkareidensa alla ei ollut mikään tavallinen lattia. Ei mummon omakotitalon kellari viettänyt alaspäin. Ei sen lattia ollut epätasainen, täynnä teräviä kiviä.

¹⁰ Ilmapiirin rakentumista ja kertomuksen miljöötä ja tilaa tarkastelen tarkemmin seuraavassa käsittelyluvussa (luku 3).

[- -]

Toinen ajatus heräsi. Älyttömin kaikista.

Voisiko se kaikki olla *totta*? (K, 231–232.)

Ennen Samuelin kokemusta hirviö on mainittu tarinamaailmassa vain kuulopuheiden tasolla – ensin rouva Saarikiven kertomana ja sitten Helgen kertomana. Katkelmassa Samuel alkaa kuitenkin itse epäroidä kellarin oviaukolla, josko hirviö mahtaisi sittenkin olla olemassa. Toisaalta hän myös kokee ajatuksensa älyttömäksi. Tässä vaiheessa kuitenkin myös lukijalla herää epäily, onko huvilan kellarissa mahdollisesti jonkinlainen merihirviö. Lukijalle kuten henkilöhahmoillekaan ei kuitenkaan vielä tässä vaiheessa täysin paljastu, mitä huvilassa ja sen kellarissa on – kyse on vain epäilyistä. Paljastuminen ei ole vielä täydellistä, sillä niin henkilöhahmoille kuin lukijallekaan ei täysin paljastu huvilan arvoitus. Lukijan temporaalista immersiota voidaan ajatella tuotettavan epävarmuudella: Mitä kellarissa on? Onko siellä hirviö? Millainen se mahdollisesti on?

Kun *Kuokkamummon* juonirakennetta tarkastellaan paljastumisen tematiikan valossa, sen voidaan todeta luovan asymmetriaa henkilöhahmojen ja lukijan paljastumisen kokemuksen välille. Kun henkilöhahmot menevät huvilalle, he kohtaavat siellä asioita, jotka paljastetaan lukijalle, mutta he kohtaavat myös asioita, joita ei paljasteta lukijalle. Henkilöhahmojen kokemuksia välittävä kerronta loppuu, kun henkilöhahmot ovat vielä huvilassa, eikä lukija tiedä, mitä he siellä lopulta kohtaavat. Henkilöhahmoille kuitenkin tapahtuu jotain, sillä Maisan aikatasossa käy ilmi, että huvilaan kaksi vuotta aiemmin mennyt Samuel on kadonnut. Samoin huvilaan menneestä Pasista ei kuulla enää mitään. Huvilan kellariin joutunut Maisa löytyy huvilasta, mutta hänen kokemustaan ei tuoda ilmi lukijalle. Lukijalle ei paljastu, mitä Samuel, Pasi tai Maisa huvilassa kohtaavat. Juonen tulkinta siis vaihtelee sen mukaan, tarkastellaanko sitä jonkun henkilöhahmon vai lukijan näkökulmasta – henkilöhahmojen näkökulmasta juonen voidaan ajatella noudattavan paljastumisen rakennetta, mutta lukijan näkökulmasta näin ei ole. Lukijan näkökulmasta paljastumisen kaari täydentyy vasta aivan kertomuksen lopussa, jossa nuori Sagal-tyttö pakenee huvilasta ja näkee merenrannan kasilikossa vilauksen hirviöstä, ja huvilalle saapuva, Tarkastajaksi kutsuttu henkilö joutuu kellariin, jossa hän kohtaa hirviön.

Kuokkamummossa juoni ei myöskään etene yhtä lineaarisesti kuin *Saattajassa*, vaan siinä tapahtumien kulku saa iteratiivisia eli toisteisia piirteitä. Huvilaan meneminen ja hirviön kohtaaminen siellä toistuu usean eri henkilöhahmon kokemana: ensin Samuelin, sitten Pasiin, sitten Maisan. Arvoituksen asettamisesta edetään paljastumiseen yhtä uudelleen ja uudelleen. Lukijan näkökulmasta juoni saavuttaa paljastumis- ja kohtaamisosan kuitenkin vasta lopuksi Sagalin ja

Tarkastajan kokemuksen kautta.

Kummankin kohdeteoksen tarinamaailmassa esiintyy hirviö, jonka kohtaamista ennakoidaan luomalla tarinamaailmaan terroria. Lukijan mielenkiinto kiinnittyy hirviön paljastumiseen, joten sen kohtaaminen voidaan tulkita kohdeteoksissa juonelliseksi huippukohdaksi. Täten kummastakin kohdeteoksesta on tulkittavissa jonkinlainen paljastumisen kaari, jolloin teosten estetiikkaa voidaan tarkastella suhteessa paljastumisen ja löytämisen nautintoon. Tähän voidaan ajatella perustuvan myös kohdeteosten immersiivisyys. Temporaalinen immersio perustuu kohdeteoksissa lukijan haluun tietää. Tiedonhalua ruokitaan kertomuksen alun terrorilla, ja halu ratkaista kertomuksen alussa esitetyt arvoitukselliset ilmiöt saa lukijan etenemään tekstissä kohti arvoituksen ratkaisua ja tiedon saavuttamista. Seuraavassa alaluvussa siirryn tarkastelemaan kohdeteoksissa esitettyjä hirviöitä ja niiden asemaa juonellisena huippuna.

2.2 Hirviön paljastuminen juonellisena huippukohtana

Carroll (1990, 28) on määritellyt hirviön kahden kriteerin perusteella: hirviön tulee olla sekä uhkaava ja vaarallinen, että epäpuhdas ja inhottava. Lukijassa tulee siis herätä sekä pelkoa että inhoa. Carrollin (mt. 42–43) mukaan vaaralliseksi hirviön tekee se, että se voi uhata henkilöhahmoja fyysisesti, psyykkisesti, moraalisesti tai sosiaalisesti. Hirviö voi siis tappaa, raiskata, kiduttaa tai tuhota identiteetin, moraalin tai yhteiskunnan. Hirviön epäpuhtaus ja inhottavuus taas perustuu sen olemukseen, joka rikkoo ihmisen tekemiä kategorisia erotteluja. Hirviöitä tutkinut Jeffrey Jerome Cohen on samaa mieltä hirviön olemuksesta. Cohenin (1996, 6–7) mukaan hirviö on kategorioiden rikkoja ja erilaisuuden ruumiillistuma, joka ei sovi inhimilliseen järjestykseen. Hirviötä voi kuvata hybridinä, joilla on käsittämätön ruumis. Tämä tekee hirviöstä myös vaarallisen. Cohenin mukaan hirviön vaarallisuus ei siis perustu pelkästään sen aiheuttamaan fyysiseen tai vastaavaan uhkaan, vaan hirviö on uhkaava jo pelkästään siksi, että se on olemassa sellaisena kuin on. Olemuksellaan hirviö rikkoo turvallisia luokitteluja, joiden avulla ihminen pyrkii käsittämään maailmaa ja hallitsemaan kaaosta. Tämä tekee hirviön myös toiseksi. Hirviö on aina toinen, ulkopuolinen, jopa tuonpuoleinen. Täten hirviö liittyy läheisesti myös groteskin käsitteeseen, kuten Edwards ja Graulund (2013, 39–40, 45) huomauttavat, sillä hirviö häiritsee inhimillisen ja epäinhimillisen kategorioinnin rajoja ja ilmentää toiseutta ja erilaisuutta juuri groteskilla, hybridillä muodollaan. Edwardsin ja Graulundin mukaan (mts. 36) groteskin ja hirviömäisyyden käsitettä onkin usein käytetty synonyymisesti.

Molemmissa kohdeteoksissa esiintyy kahdenlaisia olioita, joihin voi liittää hirviömäisiä piirteitä. *Saattajassa* hirviömäisiksi voi tulkita ensinnäkin kuolleiden ihmisten sielut, jotka tunkeutuvat elävien maailmaan. Ensimmäistä Liljan kohtaamaa kuolleen ihmisen sielua kuvataan seuraavalla tavalla:

Mies oli nuori, noin parikymppinen. Hänen silmänsä oli kaksi elotonta, mustaa länttiä harmaankalpeiden kasvojen keskellä, ja leuan alla näkyi rosoreunainen aukko. Kun mies käänsi päätänsä, Lilja näki, että osa pään takaosasta oli kadonnut ja vaalean t-paidan olkapäillä näkyi pieniä verisiä klönttejä. (S, 129.)

Katkelmassa korostuu sieluhahmon suora ruumiillinen kuvaus. Sieluhahmoa tarkkaillaan suoraan ja sen ruumiillisesta ulkomuodosta tehdään havaintoja. Kuvauksessa korostuu sieluhahmon groteski, rikkiäinen ruumis, jossa leuan alla on ”rosoreunainen aukko, ”osa pään takaosasta kadonnut” ja olkapäillä on ”pieniä verisiä klönttejä”. Miestä voidaan pitää hirviömäisenä, koska hän on elävä kuollut, mikä on kategorinen mahdottomuus. Ihminen on joko elävä tai kuollut, mutta ei molempia yhtä aikaa. Groteski miehen ruumis rikkoo käsitystä kokonaisesta ja ehjästä ihmisruumiista. Luonnottoman olemuksen lisäksi hahmo on fyysisesti ja psyykkisesti vaarallinen, sillä se yrittää riivata Liljan: ”Se kietoutui hänen ympärilleen, ja Lilja tunsu, kuinka se yritti tunkeutua hänen sisäänsä. Hän tunsu sen kiihkön ja raivon, kun se yritti yhä uudelleen ja uudelleen joka puolelta, ja kuuli päässään miehen raivostuneen karjunnan” (S, 130).

Kertomuksen edetessä näiden hahmojen hirviömäisyys kuitenkin kyseenalaistuu. Liljan tapaama vanha nainen kertoo hänelle, että nuo sielut ovat jääneet välitilaan elämän ja tuonpuoleisen välissä, ja vaeltavat siellä eksyneinä, turhautuneina ja hetki hetkeltä vähemmän inhimillisinä. Samalla selviää, että välitilaa ja tuonpuoleista halkovassa joessa asuu vielä sielujakin hirvittävämpi hirviö, kadotus. Tämä kadotus-hirviö on uhkaava ja vaarallinen, sillä se vaani tuonpuoleiseen pyrkiviä sieluja ja ”vie ne veden syvyykseen, kurimuksen kurkkuun, hauen suoleen – ikuiseen kadotukseen”, mikä ”on pahempi kohtalo kuin kuolema” (S, 143). Tulkitsen juuri tämän hirviömäisen hahmon nousevan kertomuksen varsinaiseksi hirviöksi ja sen kohtaamisen kertomuksen juonelliseksi kohokokhdaksi. Kadotus-hirviö eroaa sieluista siinä mielessä, että lukijaa voidaan ajatella valmisteltavan sen kohtaamiseen, jolloin lukijalla syntyy odotuksia tätä kohtaan. Hirviötä ennen esiintyvät ihmissielut saavat kyllä nekin hirviömäisiä piirteitä, mutta kuten jo mainitsin, nämä piirteet kyseenalaistuvat tehden sieluhahmoista ambivalentteja. Lukijaa ei myöskään valmistella niiden kohtaamiseen samalla tavalla kuin kadotus-hirviön kohdalla, sillä esimerkiksi mieshahmo

ilmestyy Liljan makuuhuoneeseen yllättäen. Tämän vuoksi tulkitsemien selulahmot hirviömäisiä piirteitä omaaviksi hahmoiksi ja kadotus-hirviön taas teoksen varsinaiseksi hirviöksi ja juonelliseksi huippukohdaksi.

Kertomuksen loppupuolella Lilja kohtaa vedestä nousevan kadotus-hirviön ollessaan ylittämässä jokea lautalla:

Valtava musta massa aaltoili ja väreili, haki muotoaan veden yläpuolella. Kuin jokin olisi kamppaillut ja rimpuillut sen pinnan alla, pyrkinyt sieltä vapaaksi. [- -]

Kumea ääni, joka oli kuulostanut matalalta törähdykseltä sen noustessa kohti pintaa, alkoi eriytyä sadoiksi, tuhansiksi tuskaa täynnä olevien ihmisten ääniksi. Järkensä menettäneiden kirkunaa, vihan ja ahdistuksen parahduksia, kaiken toivonsa menettäneiden valitusta ja kauhun huutoja. Musta massa aaltoili yhä raivokkaammin ja siinä alkoi erottua muotoja. Käsiä, jalkoja, mustia riutuneita ruumiita, vääristyneitä kasvoja. Sieluja, jotka rimpuilivat ja vääntyivät, yrittivät turhaan ulos vankilastaan. (S, 269–270.)

Hirviön kuvaus on melko suoraa, ja sen perusteella hirviön ulkonäöstä piirtyy melko selkeä kuva: se on valtavan kokoinen, musta, vääntelehtivä massa. Sen olomuoto voidaan tulkita groteskiksi ja hirviömäiseksi, sillä se ei vaikuta ikein minkään muotoiselta, vaan hakee muotoaan ja väreilee. Lisäksi se on valtavan iso. Lopulta hirviön vääntelehtivä muoto paljastuu tuhansien ihmisruumiiden muodostamaksi kokonaisuudeksi. Hirviössä korostuu sen ääni ja vääntelehtivä muoto, jotka syntyvät tuhansien ihmisten äänistä ja jäsenten sekamelskasta. Kun Lilja myöhemmin joutuu kosketuksiin hirviön kanssa, sitä kuvataan seuraavasti:

Hän tunsi mustien sormien kylmän kosketuksen käsivarsiansa ympärillä, mutta reagoi liian myöhään. Ne kietoutuivat käsivarsien ympärille, liimautuivat kuin iilimadot ja pureutuivat ihon alle. Kylmä tyhjiydentunne levisi käsivarsia pitkin häneen kuin syövyttävä elohopea. - - Hänen käsivartensa olivat jo melkein kainaloihin asti mustat, ja musta levittäytyi edelleen ylöspäin kohti kaulaa. (S, 296.)

Hirviön kosketuksen kuvataan liimautuvan ihoon inhottavien iilimatojen lailla. Hirviön kosketus etenee ikään kuin saastuttaen Liljan: se leviää hänen käsiään pitkin kainaloihin ja kaulaan asti tartunnan tai syövyttävän myrkyntä tavoin. Carrollin (1990, 22) mukaan hirviö liitetään kuvauksen kautta usein saastaan, mätään, limaun tai pilaantumiseen, jotta siihen reagoitaisiin inholla, iljetyksellä ja kuvotuksella.

Saattajan hirviötä voi verrata siihen kuvastoon, miten kulttuurissa on kuvattu kiirastulta tai helvettiä. Kuvataiteessa helvetti tai kiirastuli on usein kuvattu ihmismassana, jossa suut huutavat

ammollaan ja kädet kurkottelevat apua etsien. Jarkko Toikkanen (2013, 41) on lähestynyt erilaisia tapoja esittää hirviötä ja luoda siitä lukijalle mielikuva. Hänen mukaansa yksi tapa kuvata hirviötä on kiinnittää sen representaatio tietynlaiseen semanttiseen sisältöön. Tämä tarkoittaa sitä, että hirviö muistuttaa jotain jo valmiiksi olemassa olevaa hirviötä, jolloin hirviö on lukijalle kulttuurisesti ja diskursiivisesti tuttu. Toikkanen mainitsee tällaiseksi hirviöksi esimerkiksi kreivi Draculan, mutta muita vastaavia voisivat olla esimerkiksi vampyyrit yleensä tai ihmissudet, aaveet tai zombiet. Kun hirviön kuvaus kiinnittyy johonkin jo olemassa olevaan, tuttuun hirviöhahmoon, voidaan Toikkasen mukaan puhua ekfrasiksesta. Alun perin ekfrasiksella on tarkoitettu taideteoksen sanallista kuvausta. Toikkanen käsittää ekfrasiksen kuitenkin laueammin verbaaliseksi kuvaksi, joka on kulttuuriympäristöstä peräisin ja sen vuoksi tuttu.

Saattajan kadotus-hirviön kuvausta on mahdollista tulkita ekfrastiseksi. Hirviö, joka edustaa teoksessa kadotusta, muistuttaa sitä myös olemukseltaan siten, miten kadotusta on esitetty esimerkiksi maalaustaiteessa. Myös hirviömäisiä piirteitä omaavia ihmissieluja voidaan osaltaan tulkita ekfrastisina, sillä niihin liitetään niin kummitusmaisia kuin zombimaisiakin piirteitä: niillä on kalpea iho, elottomat silmät ja ruhjoutunut ruumis. Sieluhahmot vertautuvat kertomuksessa myös eksplisiittisesti zombeihin: ”Liljasta tuntui, kuin hänellä olisi ollut perässään lauma haudasta nousseita zombeja” (S, 261). Mielikuvana zombin voi ajatella olevan lukijalle tuttu kauhugenren ja kulttuurin konventioiden kautta, erityisesti elokuvataiteesta.¹¹

Kuokkamummossa hirviömäisiä piirteitä saavat huvilan naishahmot. Naisia voidaan pitää vaarallisina, sillä he yrittävät saada henkilöahmoja ansaan. Yksi naisista yrittää houkutellessa nuorta Samuelia kellariin, mutta Samuel pakenee ajoissa (K, 228–232). Toinen nainen puolestaan huijaa Pasiin nielemään uistimen, minkä avulla Pasi pakotetaan veteen (K, 253–256). Naishahmoja on kertomuksessa useita, mutta heissä toistuu samanlaiset piirteet. He ovat olemukseltaan vastenmielisiä. Ensinnäkin he ovat epäsiistejä: heidän hiuksensa ovat takkuiset ja he haisevat (K, 223, 224). Kuhunkin liitetään myös jokin nukkemainen piirre. Samuel kokee huoltoasemalla tapaamansa naisen silmät elottomiksi ja tyhjiksi ”nukkesilmiksi” (K, 71). Pasi taas liittää nukkemaisuuden naishahmon retkottavaan asentoon: ”Se sai Pasiin ajattelemaan, että kyseessä oli vatsastapuhujan nukke”. (K, 245). Nukke sinänsä on jokseenkin konventionaalinen kauhuhahmo¹², minkä vuoksi lukija osaa tulkita naishahmojen nukkemaiset piirteet vastenmielisinä. Lisäksi

11 Esimerkiksi kauhu-elokuva *Dawn of the Dead* (2004) ja kauhusarja *Walking Dead* (2010–) ovat tehneet zombikuvastoa kulttuurisesti tutuksi.

12 Nukke on yleinen kauhuhahmo erityisesti kauhu-elokuvissa. Esimerkiksi sellaisissa elokuvissa kuin *Child's Play* (1988), *Annabelle* (2014) ja *The Boy* (2016) hirviönä on elävä nukke. Nukkeen liitetään kauhistuttavia piirteitä esimerkiksi myös E. T. A. Hoffmannin vuonna 1816 julkaistussa kauhunovellissa *Nukkumatti* (*Der Sandmann*).

naishahmot käyttäytyvät ja puhuvat kummallisesti. Samuelin kysyessä huoltoasemalla tapaamaltaan naiselta tämän nimeä, nainen kertoo nimekseen ”Video Kasetti” (K, 70). Pasiin kysyessä myöhemmin toiselta naishahmolta, onko tämän nimi Bondorff, nainen vastaa, ettei tiedä (K, 247). Kun Julia kysyy huvilalla kohtaamaltaan naiselta, asuuko tämä huvilassa, nainen vastaa hymyillen, että ”[m]ä luulen niin” (K, 223–224).

Missään vaiheessa kertomusta ei käy ilmi, mitä nämä naishahmot todella ovat. Kertomuksen perusteella voi päätellä, että naiset ovat joskus olleet ihan tavallisia ihmisiä, jotka ovat kadonneet huvilan alueella. Naisten voidaan tulkita olevan jollain lailla vankeina huvilan alueella, sillä Samuelin ja Julian ollessaan huvilalla naishahmo kysyy heiltä, millaista mantereella on nykyään, ja kertoo yrittäneensä käydä siellä kerran ja ehtineensä ottaa muistoksi vain pienen valkoisen kiven (K, 224–225). Naishahmoilla on myös suussaan uistin. Samuelin kohtaamalla naisilla on molemmilla suussaan uistin, mikä on repinyt heidän suunsa tehden sen verenpunaiseksi, ja myös Pasiin kohtaaman naisen suupieli on revennyt. Uistimen heidän suussaan voi ajatella symboloivan vankeutta: naishahmot ovat vankeina huvilassa kuten kalat koukussa. Samoin naisten nukkemaisten piirteiden voidaan ajatella symboloivan vankeutta: he ovat ikään kuin marionetteja, joilla ei ole omaa tahtoa eikä mahdollisuutta paeta. Kertomuksessa ei kuitenkaan selviä, ovatko naishahmot esimerkiksi kuolleita vai eläviä. He eivät palaudu oikein mihinkään olemassa olevaan hirviöhahmoon, jolloin heitä ei voi pitää myöskään ekfrastisina. Heissä voi tulkita olevan nukkemaisia, kummitusmaisia, zombimaisia ja jopa noitamaisia piirteitä, mutta heitä ei kuitenkaan voi täysin määrittellä niistä miksikään. Tämä tekee *Kuokkamummon* naishahmoista poikkeuksellisia ja ainutlaatuisia kauhuhahmoja.

Kuokkamummon naishahmojen kuvaus eroaa siitä, miten *Saattajassa* kuvataan sieluhahmoja. *Kuokkamummossa* naishahmojen kuvauksessa korostuu suoran ruumiillisten piirteiden kuvauksen lisäksi myös henkilöahmojen niistä tekemät tulkinnat. Esimerkiksi Samuelin tarkastellessa huoltoasemalla tapaamaansa naista, tämän silmiä kuvataan seuraavasti: ”Samuel tuijotti hailakanvihreisiin silmiin, joista toinen katsoi minne sattuu. Niiden takana ei äkkiä ollutkaan ketään. Vielä hetki sitten hän oli ollut näkevinään elämäntarinan ” (K, 70). Naisen silmiä kuvataan hailakanvihreiksi ja karsastaviksi, mutta niiden havainnoimista seuraa myös Samuelin tulkinta, että silmien takana ei yhtäkkiä olekaan ketään. Naisen silmien luonnehdinta ”nukkesilmiksi” ja ”muovisilmiksi” (K, 71) osoittaa yhtä lailla Samuelin tulkintaa, sillä naisen silmät tuskin todella ovat muoviset nukensilmät, vaan Samuel vain kokee ne sellaisiksi. Subjektiiivista arviointia osoittaa myös naisen liikkumattomuuden kuvaaminen affektiivisesti ”ahdistavaksi” ja ”sairaaksi” (K, 71).

Naishahmojen kuvaukselle on ominaista myös sellainen kuvauksen muoto, jossa syntyy tunne, etteivät henkilöahmot saa oikein kiinni tekemistään havainnoista. Esimerkiksi kohdassa, jossa Samuel ja Julia kohtaavat huvilan pihassa naisen, tämän silmissä kuvataan olevan ”jokin pielessä” (K, 224) ja tämän suussa kuvataan olevan ”jotakin ylimääräistä”, ”[m]etallinen välähdys ennen kuin huulet painuivat kiinni” (K, 225). Kuvauksessa ei heti tuoda ilmi, mikä naisen silmissä on pielessä ja mitä ylimääräistä naisen suussa on, vaan ne käyvät ilmi vasta myöhemmin. Naisen hymyn Samuel kokee seuraavasti: ”Hirvittävä näky. Samuel olisi halunnut kuvata sen, muttei uskaltanut” (K, 224). Naisen hymyä kuvataan hirvittäväksi näyksi, muttei perustella tätä tulkintaa. Samuelin halun videoida naisen hymyn voidaan päätellä osoittavan mahdottomuutta kuvata naisen hymyä kielen keinoin.

Teoksen toinen, varsinainen hirviö on huvilan kellariin johtavissa luolastoissa asuva merihirviö. Samuelin ja Julian ollessa Helgen luona, tämä näyttää heille vanhaa valokuvaa, jossa ”[p]itkään valkoiseen takkiin pukeutunut mies on kumartunut jonkin muodottoman olennon ääreen”. Helge kertoo nuorille, että olento on nimeltään ”architeuthis dux”, ja se on viisitoista metriä pitkä, mutta myös ”[p]aljon isommista on havaintoja”. Helgen mukaan ”[s]e on petoeläin”, joka ”ottaa lonkeroilla saaliin kiinni ja vie suuhunsa”, joka ”on niin kuin papukaijan nokka”. Sen ”[k]ieleessä on pieniä hampaita”, joiden avulla se ”paloittelee ruokansa todella pieneksi”, sillä [r]uokatorvi kulkee sen aivojen läpi”. Helge kertoo myös, että ”[s]odan aikana kerrottiin tarinoita, että ne olisi ottaneet miehiä torpedoitujen laivojen pelastuslautoilta.” (K, 202–203.) Kuva hirviöstä välittyy tässä sekä henkilöahmoille että lukijalle Helgen kertomana. Lukijalle syntyy kuva jonkinlaisesta merihirviöstä, joka on vaarallinen, kooltaan suuri ja muodoltaan lonkeroinen.

Tällainen kuva merihirviöstä on melko konventionaalinen.¹³ Mielenkiintoinen yksityiskohta on se, että tällainen ”merihirviö” on todella olemassa. Architeuthis dux on tieteellinen nimike jättiläiskalmarille. Jättiläiskalmarin omaa kaikki *Kuokkamummos* mainitut piirteet: suuren koon, lonkerot, papukaijan nokan, hampaikkaan kielen sekä ruokatorven, joka kulkee sen aivojen läpi. On mahdollista, että suuren kokonsa vuoksi jättiläiskalmaria on pidetty oikeana merihirviönä, ja että se on toiminut innoittajana tarinoille merihirviöistä. Tämän vuoksi teoksen hirviö ei ole lukijalle tuttu pelkästään kulttuuriympäristöstä, vaan sille on olemassa vastine lukijan aktuaalisessa ympäristössä. Toisaalta voidaan pohtia sitä, kuinka moni lukija oikeastaan tunnistaa kertomuksessa esitetyn

13 Kuuluisia merihirviöitä, jotka kuvataan valtavan kokoisiksi ja lonkeroisiksi, ovat esimerkiksi taruolento Kraken ja H. P. Lovecraftin Cthulhu-jumalhahmo.

hirviön oikeaksi eläimeksi. Teoksen voidaankin ajatella leikittelevän lukijan tulkinnalla. Teoksessa rakenetaan kuvaa myyttisestä, kammottavasta ja vastenmielisestä merihirviöstä, jonka lukija mitä todennäköisimmin tulkitsee kauhufiktion kontekstissa fiktiiviseksi, vaikka eliönä se ei olekaan fiktiivinen. Tällaista merihirviötä voidaan ajatella jälleen ekfrastisena. Se on lukijalle välittyvä verbaalinen kuva, joka on lukijalle tuttu kulttuuriympäristöstä ja mahdollisesti luonnollisesta ympäristöstä muutenkin.

Kuva merihirviöstä rakentuu teoksessa vähitellen. Ensimmäisen kerran hirviötä kuvataan videokuvan kautta näkyvänä. Samuel on aikuisena palannut Bondorffin huvilaan etsimään Juliaa, ja näkee yhdessä huoneessa seinälle ripustetulle lakanalle projisoitua videokuvaa. Ensin videolla näkyy meren rannalla huutava nainen, mutta sitten näkyy jotain muutakin. Videolla voi tulkita hetkellisesti näkyvän merihirviön. Ensin sen muoto hahmottuu Samuelille taustakankaan laskoksina: ”Ensin näytti siltä, että mustassa näkyvät muodot olivat vain kankaan laskoksia”. Sitten sen liike hahmottuu kuin monien suurten käärmeiden liikkeeksi: ”Näytti siltä, kuin suuret käärmeet olisivat liikkuneet toisiaan vasten. Niihin kohdistettu valo heijastui limaisilta pinnoilta” (K, 166). Hirviötä ei kuvata suoraan, vaan kuvaus rakentuu metaforisesti: sen muoto tuo ensin Samuelin mieleen kankaan laskokset ja sitten suurten käärmeiden liikkeen toisiaan vasten. Kuvassa näkyy hetkellisesti myös valkoinen ympyrä, jonka sisällä on musta piste, ja se vertautuu Samuelin mielessä mädäntyneeseen keltuaiseen paistinpannalla. Kyseessä ei kerrota suoraan olevan hirviön silmä, vaan metonymisen kuvauksen tulkinta jää lukijalle. Seuraavan kerran hirviötä kuvataan Sagalin fokalisaation kautta. Katkelmassa Sagal on päässyt vapaaksi huvilan kellarista, ja paetessaan huvilalta hän näkee hirviön kaislikossa:

Ensimmäinen vilahdus näkyi ruokojen välistä. Tumma muoto, jolle Sagal ei löytänyt vastinetta. Ei venettä. Ei ihmistä. Jostakin syystä hän ajatteli tuulta, että se olisi muuttunut joksikin kömpelöksi eläimeksi. Sitten suurta lehmusta. Että joku oli kaatanut puun ja raahasi sitä pitkin kaislikkoa. - -

Sitten vilahdus pyöreästä muodosta. Täydellinen kellertävä ympyrä. Sen sisällä toinen, täysin musta. (K, 290.)

Katkelmassa toistuu hirviön kuvaaminen vertauksin. Sitä verrataan tuuleen ja suureen lehmukseen. Myös tässä katkelmassa hirviön silmää kuvataan metonymisesti pyöreinä, sisäkkäisinä ympyröinä. Katkelmassa tuodaan esiin myös hirviön kuvaamisen vaikeus. Hirviötä kuvataan tummaksi muodoksi, jolle ei löydy vastaavaa. Hirviön kuvaaminen vertauksin voidaan siis tulkita vaikeutena käsittää ja kielellistää hirviön olemusta. Kuvaamisen mahdottomuus tulee esiin myös kohdassa, jossa hirviö näyttäytyy viimeisen kerran, tuolloin nimettömäksi jäävälle Tarkastajalle. Hirviö

ilmenee Tarkastajalle epämääräisinä väreinä ja epäselvänä muotona : ”Sitten alkoi näkyä värejä. Ensin heikkoja ja hajanaisia. Purppuraa hohdetta, joka voimistui, alkoi löytää jonkin muodon, mutta siitä ei saanut mitään selvää” (K, 315).

*Kuokkamummos*sa hirviötä ei kuvata suoraan, vaan hirviön kuvaus rakentuu vertauskuvallisesti ja metonymisesti. Tämän voi tulkita niin, että henkilöhahmot eivät kykene käsittämään näkemäänsä, vaan joutuvat lähestymään sitä vertauksin. Vaikka *Kuokkamummon* hirviön olemus voidaan tulkita ekfrastiseksi, sen kuvauksen voi ajatella lähestyvän hypotypoosia. Toikkanen (2013, 41) käyttää hypotypoosin käsitettä kuvaillessaan sellaista kuvausta, jonka avulla yritetään kuvata ja selittää esimerkiksi hirviötä tai muuta käsittämätöntä asiaa, joka kuitenkin on kielellisen ilmaisun tavoittamattomissa. *Kuokkamummos*sa hirviön kuvauksen voidaan tulkita lähestyvän tällaista hypotypoottista kuvausta, sillä henkilöhahmot eivät kykene käsittämään näkemäänsä hirviötä eikä sitä pystytä kielellistämään kerronnassa. Jarkko Toikkasen (2013, vii–viii) käsitettä lainaten *Kuokkamummon* hirviöhahmojen kuvausta voi luonnehtia keskeytyneeksi epäonnistumiseksi (suspended failure), joka juontaa juurensa intermediaalisesta mahdottomuudesta kuvata sanoin näkemäänsä.

Hirviön kuvauksella voidaan tulkita olevan merkittävä rooli, kun hirviötä tulkitaan juonellisena huippukohtana. Brümmer (2016, 167–168, 177) tuo esiin, että hirviön kohtaamisella ja esittämisellä on kaksi funktiota: esittää vakuuttava ja kiinnostava hirviö ja aiheuttaa lukijassa emotionaalinen reaktio. Kauhukirjallisuudessa ei siis pyritä vain esittämään hirviötä vaan herttämään sen kautta myös emotionaalinen reaktio lukijassa. Haasteen hirviön esittämiseen luo se, miten teksti voi tarjota lukijalle vakuuttavan hirviön ja täyttää tekstin lukijalle luomat odotukset hirviön suhteen.

Hirviön esittäminen voidaan siis nähdä riskaabelina. Lukijan odotuksia kasvatetaan kertomuksen alun terrorilla, ja kun hirviö lopulta kohdataan, sen tulisi täyttää lukijan siihen kohdistamat odotukset. Hirviön ei tule kauhistuttaa pelkästään tarinamaailman sisällä olevia henkilöhahmoja, vaan myös tarinamaailman ulkopuolella olevaa lukijaa. Brümmer (2016, 168) esittää, että kauhufiktio toisinaan jopa välttelee hirviön esittämistä ja suoraa kuvausta, jotta siinä ei epäonnistuttaisi. Immersio on Brümmerin (mts. 170) mukaan se elementti, joka häivyttää hirviön esittämisen kontekstisidonnaisuutta eli sitä, että hirviö esiintyy fiktiivisessä ontologiassa eikä lukijan ontologiassa. Brümmerille immersion syntyminen liittyy olennaisesti siihen, miten hirviötä kuvataan. Hänen (mts. 168, 174, 176, 178) mukaansa lukijoille tarjotaan pääsy hirviön luo kahdella tavalla: arvioimalla ja kuvaamalla. Hirviön arvioiminen on Brümmerin mielestä kuvausta

immersiivisempi hirviön esittämisen keino: kun hirviötä ei kuvata tarkasti, hirviön piirteet jäävät lukijan tulkinnan varaan. Lukija ei saa tarpeeksi informaatiota hirviöstä, jotta hän voisi yhtyä tai olla yhtymättä henkilöhahmojen arvioon hirviöstä. Lukija voi projisoida omia ideoitaan, skeemojaan ja kokemuksiaan hirviöön. Tällöin hirviö voi erota normista monin tavoin, ja kaiken voi ajatella olevan mahdollista niin kauan kuin hirviölle ei aseteta tiettyjä piirteitä.

Toisaalta hirviön kuvaamisessa voidaan ajatella olevan myös toisenlainen ongelma, joka liittyy Toikkasen (2013, 36) intermediaalisesti keskeytyneeseen epäonnistumiseen. Intermediaalisesti keskeytynyt epäonnistuminen vaikuttaa nimittäin myös lukijaan. Koska kirjallisuudessa kuvat loistavat poissaolollaan, lukijan täytyy työskennellä sanojen ja mielikuvituksensa avulla saavuttaakseen kauhukokemuksen. Lukijan kokemus on kuitenkin intermediaalisesti keskeytynyt, koska sanoin ei voi koskaan täysin kuvata sitä, mitä nähdään. Sanat ja kuvat epäonnistuvat täydentämään toisiaan ja luomaan lukijassa tunnekokemusta.

Saattajassa voidaan ajatella korostuvan hirviöhahmojen kuvaaminen, kun *Kuokkamummossa* voidaan ajatella korostuvan enemmän niiden arvioiminen. *Saattajassa* hirviöhahmoja kuvataan suoraan ja niiden ulkomuodosta tehdään havaintoja. *Kuokkamummossa* hirviöhahmojen kuvaukseen liittyy havaintojen käsittämisen ja kielellistämisen vaikeus, sekä fokalisoijan niistä tekemät tulkinnat ja arviot. Tämän vuoksi *Kuokkamummon* hirviöhahmot voidaan tulkita potentiaalisesti immersiiivisempinä kuin *Saattajan* hirviöhahmot. Koska *Kuokkamummossa* hirviöhahmojen kuvaus ei ole suoraa, lukija ei ikään kuin pääse itse arvioimaan niitä kauhistuttaviksi tai ei-kauhistuttaviksi, vaan hirviöhahmojen olemus välittyy lukijalle henkilöhahmojen tulkintoina, joden kautta hirviön kauhistuttavuus tulee esiin. *Saattajassa* puolestaan hirviön esittäminen suoran kuvauksen kautta voidaan tulkita riskaabeliksi, sillä se ei välttämättä lunasta lukijan odotuksia.

2.3 Yliluonnollinen juoni ja kerrottavuus

Edellä olen tarkastellut kohdeteoksissa rakentuvia juonia siitä näkökulmasta, miten ne rakentavat paljastumisen estetiikkaa. Tässä luvussa siirryn tarkastelemaan niiden tapahtumien luonnetta, joista juoni muodostuu. *Saattajan* aloittavassa prologissa kerrotaan, kuinka päähenkilö Lilja saapuu kotiinsa ja löytää miehensä sängystä toisen naisen kanssa. Prologi alkaa seuraavanlaisesta tilannekuvauksesta, jossa Lilja seisoo hetken asuntonsa oven ulkopuolella, ennen kuin astuu sisään:

Aavistus leijui mielen ympärillä harmaana pilvenä: jokin oli vialla.

Lilja seisoj kotiovensa edessä avain kädessään ja katsoi seinään nojaavaa haravaa, kumisaappaita ovenpielessä, koristekranssia ovesa, messinkistä ovenkahvaa. Kaikki oli niin kuin pitikin. Silti tunne pysyi sitkeästi.

Kirkas syyspäivä vetäytyi taustalle. Bussin pöhähdys pysäkillä, päätyasunnon oven kolahdus, naapurin koiran ulina ja varisten raakunta kuulostivat kaikki vaimeilta, kuin television ääniltä suljetun oven takana. (S, 9.)

Romaanin alussa esitellään kertomuksen lähtötilanne, ja samalla siinä rakennetaan tietynlaista tarinamaailmaa. Katkelmassa tuodaan vahvasti esiin arkinen miljöö, joka on lukijalle hyvin tunnistettava. Hermanin mukaan (2009, 112) kertomuksen alulla on merkittävä rooli tarinamaailman rakentumisessa, sillä se johdattelee lukijan asettumaan tekstuaaliseen maailmaan ja tekemään päätelmiä sen rakenteesta, asukkaista ja spatiotemporaalisesta tilanteesta jo heti alussa. *Saattajan* alku rakentaa heti alussa tiiviisti arkista tarinamaailmaa, joka vastaa lukijan aktuaalista maailmaa.

Kuokkamummossa alku on hyvin toisenlainen kuin *Saattajassa*. *Kuokkamummo* alkaa vastenmielisen, Kuokkamummoksi kutsutun hahmon kuvaamisella:

Te mietitte, mitä Kuokkamummo tekee. Kuokkamummo tappaa lapsia.

Se on vanha kuin meri ja taivas. Se hiipii rantametsissä ja niiden isojen kivien välissä ja kaatuneiden puiden takana. Paljain laihoiin varpain se menee kuin minkki. Ja jokainen, joka käy sen talon pihalla ilman lupaa, joko kuolee tai tulee hulluksi. (K, 9.)

Romaanin koko ensimmäinen luku keskittyy Kuokkamummosta kertomiseen. Se on rakenteellisesti ja tyylillisesti erilainen kuin romaanin muut luvut. Aloituseroissa keskitytään kuvailemaan Kuokkamummon pelottavuutta, vaarallisuutta ja iljettävyttä, mutta yhtä lailla se rakentaa tekstuaalista maailmaa: Kuokkamummo ”liikkuu rantametsissä”, ”katsoo, kun kerrostaloissa on valot päällä ja televisioruudut välkkyvät” ja ”sähisi, kun ensimmäiset somalit tulivat kerrostaloihin” (K, 9–10, 12). Aloituksesta on konstruotavissa miljöö, jossa on lukijalle tuttuja asioita: rantametsiä, kerrostaloja, televisioita ja maahanmuuttajia. Miljöön tekee vieraaksi vain vastenmielinen, jopa yliluonnollisia piirteitä omaava Kuokkamummon hahmo. Toisessa luvussa käy kuitenkin ilmi, että Suvikylän nuorisoa on kokoontunut kerrostalon pommisuojaan kuuntelemaan Kuokkamummosta kertovaa ”saarna”, joka on nuorison keskuudessa eräänlainen riitti:

Kun saarna on ohi, pennut ovat aivan hiljaa.

Ylipastorin kuokka laskeutuu betonilattialle kaiuttomasti kumahtaen.

Taskulamppu syttyy.

Pennut siristävät silmiään ja näyttävät juuri heränneiltä. Ylipastorin vahakangastakki

on sammalenvihreä ja repaleinen. Hihat ja helma ovat punaisissa tahroissa. Kaikki tietävät, että se on tekoverta, mutta pelottaa silti. (K, 16.)

Ensimmäinen luku voidaan tulkita tarinansisäisenä monologina, ”saarnana”, jota nuoret pitävät toisilleen. Toisesta luvusta eteenpäin tarinamaailma rakentuu selkeämmin lukijan aktuaalista maailmaa vastaavaksi, ja lukija tulkitsee alun kuvauksen tarinamaailman sisäiseksi, urbaanilegendan tyyppiseksi kertomukseksi, jolla nuoret yrittävät pelotella toisiaan.

Kummassakin teoksessa siis esitellään tarinamaailma, jolla on vastaavuussuhde lukijan aktuaalisen maailman kanssa. *Kuokkamummossa* jopa tuodaan kerronnan kuluessa eksplisiittisesti esiin, että kertomus sijoittuu Vaasaan, vaikkakin siellä oleva pääasiallinen miljöö on fiktiivinen Suvikylän kaupunginosa. Tällaisessa tarinamaailmassa tapahtuu asioita, joita voisi tapahtua myös aktuaalisessakin maailmassa, ja samoin henkilöhahmot toimivat kuten ihmiset lukijan maailmassa.

Tämä tarinamaailma voidaan nähdä eräänlaisena alkuasetelmana tai lähtötilanteena, josta alkaa kummankin teoksen juonen kehittäminen. Kuten edellisessä alaluvussa toin esiin, kummankin teoksen juoni alkaa rakentua poikkeuksellisten ilmiöiden esittämisellä. *Saattajassa* talossa, johon Lilja muuttaa, alkaa tapahtua poikkeuksellisia ilmiöitä. *Kuokkamummossa* Samuelin palatsissa lapsuudenkyläänsä arkiseen todellisuuteen alkaa ilmestyä sen normeja rikkovia säröjä. Kummassakin teoksessa tarinamaailmaan ilmestyvät epänormaalit, yliluonnolliset tapahtumat, jotka rikkovat tekstuaalisen maailman normaalia järjestystä ja todellisuutta. Tällaista tarinamaailmaa, joka ei ole itsessään yliluonnollinen, mutta johon ilmestyy yliluonnollisia piirteitä, voidaan havainnollistaa Farah Mendlesohnin (2008, 17–18, 128) käsitteellä tunkeutuva fantasia (intrusive fantasy). Tunkeutuvassa fantasiassa todellisuuden ja fantasian välillä on selkeä raja. Lähtökohtana toimii normaali todellisuus, johon fantastinen tunkeutuu luoden kaaosta normaalin järjestyksen keskelle.

Tällaista yliluonnollisten tapahtumien ilmaantumista luonnolliseen arkimaailmaan voidaan tarkastella myös kertomuksen rakentumisen näkökulmasta. Hermanin (2009, 14, 133) mukaan sen lisäksi, että kertomuksen yksi peruspilari on tarinamaailman luominen, tarinamaailmassa tulee esiintyä myös jokin odottamaton tapahtuma, joka rikkoo tarinamaailman tavanomaista järjestystä ja kanonisuutta. Tällaisen poikkeuksellisen tapahtuman esittäminen on liitetty myös kertomuksen kerrottavuuteen. Jerome Bruner (1991, 11) on kirjoittanut, että ollakseen kerrottava kertomuksen tulisi rikkoa asettamaansa kanonista skriptiä. Jos kertomus ei tee sitä, se on tarkoitukseton tai turha.

Bruner ei tässä yhteydessä mainitse tarinamaailmoita, mutta esimerkiksi juuri tietynlaisen tarinamaailman esittäminen voitaisiin tulkita kanonisen skriptin asettajaksi, sillä tietynlaisessa tarinamaailmassa tietynlaiset tapahtumakulut ovat odotuksenmukaisia ja jopa välttämättömiä. Poikkeaminen luonnollisesta järjestyksestä tekee kertomuksesta kerrottavan eli antaa ikään kuin syyn kertomuksen olemassaoloon – miksi kertomus kerrotaan. Kerrottavuuden käsite taas on mahdollista liittää immersiiiviseen lukukokemukseen. Jos kertomus on kerrottava, voidaan sen tulkita olevan samalla myös luettava – jos kertomus sisältää jonkun ”pointin”, välittyy se myös lukijalle. Tällöin kerrottava teksti voidaan ajatella lähtökohtaisesti myös immersiiivisenä.

Hermanin (2009, 133) mukaan tärkeää on se, että henkilöahmot kokevat poikkeuksellisen tapahtuman tai odottamattoman tilanteen sellaisena. Carroll (1990, 16) tuo saman huomion esille kauhukirjallisuuden kontekstissa. Hänen mukaansa henkilöahmojen tulee pitää mahdollista hirviötä epänormaalina ja poikkeamana luonnollisesta. Jonkin poikkeuksellisen ilmiön tai olion esittämisessä korostuu se, että henkilöahmojen tulee kokea ne poikkeuksellisina ja outoina. Kauhukirjallisuudessa korostuu edelleen poikkeuksellisen tapahtumien ja olioiden kokeminen myös pelottavina ja kauheina. Seuraavassa *Saattajan* katkelmassa Lilja näkee suikussa ollessaan näyn kellarin pukeutumishuoneen peilissä:

Jokin liikahti peilissä.

Liljan pyyhe putosi lattialle. Peilistä olisi pitänyt heijastua pukeutumishuoneen seinän koivupaneelia, mutta sen sijaan siinä näkyi jotain tummaa, kuin synkkää rantamaisemaa. Ja maisemassa liikkui jokin.

Lilja ei pystynyt kääntämään katsettaan pois. Hän puristi silmänsä kiinni. Hän oli nähnyt väärin. Hän oli ajatellut varastohuonetta ja nyt hänen mielikuvituksensa oli päässyt vauhtiin. Hän pinnisti kuuloaan: ei mitään ylimääräistä, vain hänen oma katkonainen hengityksensä. Ja kuitenkin hän ei uskaltanut avata silmiään, koska pelkäsi näkevänsä hahmon edelleen peilissä. (S, 54.)

Katkelmassa Lilja reagoi näkemäänsä jähmettyen pelosta: häneltä putoaa pyyhe lattialle eikä hän pysty kääntämään katsettaan pois. Hän puristaa silmänsä kiinni, koska ei halua nähdä enempää, mutta kuuntelee samalla tarkasti. Pelokkaan reaktion ohella Lilja yrittää kuitenkin rationaalistaa näkemäänsä. Hän vakuuttelee itselleen nähneensä väärin ja mielikuvituksensa laukkaavan. Hän suhtautuu epäuskoisesti näkemäänsä, mutta ei kuitenkaan uskalla avata silmiään, koska samalla häntä pelottaa. Seuraavassa katkelmassa Lilja lukee illalla kirjaa sängyssään, kun hän yhtäkkiä näkee kuolleen miehen sänkyssä jalkopäässä. Liljan reaktiota kuvataan seuraavasti:

Paniikki rynni pintaan mielen perukoilta. Lilja yritti nousta ylös, mutta lihakset eivät

suostuneet toimimaan, kaikki voima oli kadonnut ruumiista. Hän sai aikaiseksi vain pienen nytkähdyksen reisissään, koko ylävartalo oli turta. [- -] Lilja yritti huutaa, muttei saanut ääntä työnnettyä ulos. Ilma oli paksua ja hän haukkoi henkeään. (S, 129–130.)

Liljan reaktio on hyvin fyysinen. Hän ei pysty liikkumaan eikä huutamaan, ja hengittäminenkin on vaikeaa. Kauhun tunnetta kuvataan fyysisinä toimintoina: Lilja on lamaantunut kauhusta. Liljan reaktio viestii lukijalle siitä, että hahmon ilmestyminen on tarinamaailman normien vastaista ja sen vuoksi täysin mahdotonta ja kauhistuttavaa.

Kuokkamummossa korostuu henkilöhahmojen pyrkimys rationaaliseen ajatteluun ja toimintaan. Samuelin kohdatessa pelottavan naisen huoltoasemalla hän pyrkii koko ajan toimimaan rauhallisen järkevästi ja järkeistämään näkemäänsä. Aluksi hän vain naurahtelee naisen omituisille puheille. Kun hän näkee uistimen naisen suussa, hän kommentoi sitä asiallisesti ja jopa ottaa siemauksen kahvia. Lopulta hän yrittää järkeistää kokemaansa pohtimalla, onkohan hänellä mahdollisesti sydänkohtaus. (K, 70–73.) Samalla kuitenkin kuvataan, kuinka ”hikinoro kutitti selkää”, ”kahvikupin sileä, lämmin pinta lipui kauas” ja ”keuhkot alkoivat painua kasaan”. Kohtaamisen jälkeen ”Samuel istui autossa ja tasasi hengitystään” (K, 74). Huolimatta pyrkimyksestä rationaaliseen lähestymistapaan Samuel on kauhuissaan. Kauhun tulee ilmi jälleen fyysisinä reaktioina, kuten hikoamisena ja hengittämisen vaikeutena, mutta myös todellisuudentajun hämärtyksen kokemisena.

Sekä *Saattajassa* että *Kuokkamummossa* henkilöhahmot reagoivat yliluonnolliseen tilanteeseen toisaalta kauhistumalla, toisaalta yritäen järjellistää näkemäänsä. Heidän reaktionsa painottavat yllättävien tapahtumien poikkeuksellisuutta. Mendlesohnin tunkeutuvan fantasian käsite sopii hyvin teosten retoriikkaan: tunkeutuvan fantasian retoriikkaan nimittäin kuuluu Mendlesohnin (2008, 17–18) mukaan realistinen tyyli sekä selittäminen ja ihmetyksen kuvaaminen fantastisia ilmiöitä kohdattaessa. Olennaista Mendlesohnin mukaan on se, että lukijat jakavat ihmetyksen yhdessä henkilöhahmojen kanssa. Myös Carrol (1990, 17–18) kirjoittaa, että kauhukirjallisuudessa lukijan emotionaalisen reaktion tulisi olla samansuuntainen henkilöhahmojen reaktioiden kanssa. Henkilöhahmojen reaktiot toimivat ikään kuin ohjeina lukijalle siitä, miten pitäisi tuntea. Näin ollen kohdeteoksistakin voidaan tulkita, että kuvaamalla henkilöhahmojen reaktioita näiden kohdatessa jotain yliluonnollista ja pelottavaa, kutsutaan lukijaa reagoimaan samalla tavalla näitä ilmiöitä kohtaan. Siinä missä henkilöhahmot tulkitsevat tilanteen poikkeukselliseksi ja kokevat kauhua ja epäuskoa, ohjataan samalla myös lukijaa tulkitsemaan ja kokemaan tilanne samalla tavalla, poikkeuksellisenä, kauhistuttavana ja uskomattomana.

Herman (2009, 136) huomauttaa, että tarinamaailman kanoniaa rikkovia elementtejä on olemassa yhtä paljon kuin on tarinamaailmoitakin. *Saattajassa* ja *Kuokkamummossa* kerrottavuuden voidaan tulkita perustuvan äärimmäisen poikkeuksellisten tapahtumien ilmaantumiselle. Tapahtumat ovat yliluonnollisia, ja ne rikkovat tarinamaailman mahdollisen ja mahdottoman rajoja. Yliluonnollisten tapahtumien rinnalla muut juonta rakentavat tapahtumat eivät tunnu yhtä poikkeuksellisilta, vaikka ne sitä olisivatkin jonkin toisen kertomuksen kontekstissa. Pettäminen, uuden suhteen mukanaan tuomat haasteet tai perheväkivaltaa pakeneminen ovat käänteentekeviä tapahtumia, joiden ympärille kertomus voisi kehittyä, mutta *Saattajassa* tällaisten tapahtumien poikkeuksellisuus laimenee, sillä loppujen lopuksi ne ovat tarinamaailmassa täysin mahdollisia ja luonnollisia, vaikkakin käänteentekeviä. Samoin *Kuokkamummossa* yliluonnolliset tapahtumat etualaistuvat suhteessa muihin, tarinamaailman sääntöjä noudattaviin tapahtumiin, kuten Samuelin isän kuolemaan tai auto-onnettomuuteen, johon Samuel nuorena joutuu.

Normaaleiksi luokiteltavat tapahtumat eivät kuitenkaan ole yhdentekeviä kauhukertomuksessa. Vaikkakaan ne eivät ole poikkeuksellisuuden näkökulmasta yhtä merkittäviä kuin yliluonnolliset tapahtumat, ne eivät silti ole merkityksettömiä: ne rakentavat juonta siinä missä fantastisetkin tapahtumat, sekä laajentavat ja syventävät tarinamaailmaa. Toisaalta ne toimivat räikeänä kontrastina yliluonnollisille tapahtumille. Tulkitsen, että yliluonnolliset tapahtumat toimivat kohosteisesti juonen rakentumisessa juuri niiden poikkeusarvon vuoksi. Poikkeukselliset, yliluonnolliset tapahtumat tuottavat kohdeteosten kertomusten tapahtumaisuutta ja sitä myöten kerrottavuutta. Samalla näitä tapahtumia esittämällä pyritään herättämään kauhua lukijassa samoin kuin ne tuottavat kauhua tarinamaailman henkilöhahmoissa.

Tällaisten fantastisten ilmöiden esittäminen voidaan tulkita haasteeksi immersion näkökulmasta tarkasteltuna. Miten lukija voi immersoitua tekstuaaliseen maailmaan, jossa ilmenee mahdottomia asioita? Hilary Dannenberg (2008, 24–25) sijoittaa fantastiset genret (joihin myös yliluonnollinen kauhukirjallisuus voidaan laskea lukeutuvaksi) immersion ja karkoittumisen (expulsion) ääripäiden väliin ja kutsuu niitä ”semirealistisiksi” teksteiksi. Niiden kerronnalliset ympäristöt perustuvat realistisiin kognitiivisiin strategioihin, mutta niiden fantastiset juonet ovat potentiaalisesti karkottavia johtuen niiden poikkeuksellisuudesta suhteessa tarinamaailman sääntöihin ja normeihin. Dannenberg huomauttaa, että immersio ei vaadi realistista kertomusta toteutuakseen. Tärkeää on sen sijaan ohjata lukijan huomio pois kertomuksen antirealistisuutta tuottavista tekijöistä ja suostutella lukija uskomaan fiktiivisen maailman autonomiaan. Olennaista on rakentaa

tekstuaalinen maailma, joka toimii oman sisäisen logiikkansa ja autonomiansa mukaisesti ja on siten uskottava. Dannenberg kutsuu tätä järkeistämiseksi. Ryan (2001, 158) taas kutsuu tällaista autonomista todellisuutta luovaa tekstiä itsessään realistiseksi.

Toisaalta kohdeteoksissa ilmenee kauhufiktiolle ominaisesti myös tulkinnallista horjuvuutta suhteessa tarinamaailman tapahtumien todenmukaisuuteen. Kuten luvun ensimmäisessä alaluvussa olen esittänyt, sisäisen fokalisaation myötä kohdeteosten tarinamaailma välittyy lukijalle henkilöhahmojen subjektiivisen tarkastelun kautta. Tämän voidaan tulkita herättävän samanlaista epäilystä lukijassa, kuin tapahtumien kohtaaminen herättää henkilöhahmoissa – ovatko tapahtumat todellisia tarinamaailmassa? Matt Hills (2005, 35) tuo esiin, että kauhukirjallisuutta on monesti teoretisoitu epävarmuuden kautta. Epävarmuus on alun perin Tzvetan Todorovin (1975, 25) fantasiaan liittämä piirre: kun tarinamaailmassa esitetään fantastiseksi luokiteltavia tapahtumia, lukijassa herää epäily, ovatko ne todellisia tarinamaailman ontologiassa vai pelkästään henkilöhahmojen kuvitelmaa. Hills itse purkaa tätä olettamusta, että lukijassa heräisi kauhufiktin äärellä epävarmuutta ja epäilystä, sillä hänen mukaansa (mts. 39) lukijalla mitä luultavimmin on ekstratekstuaalisten lähteiden perusteella jo entuudestaan tietoa siitä, onko teos yliluonnollinen vai ei. Tästä huolimatta kohdeteosten voidaan ainakin alussa tulkita tuottavan lukijassa epävarmuutta ja epäilystä. Epävarmuus ja epäily ei kuitenkaan romuta tarinamaailman logiikkaa ja autonomiaa, vaan kuuluu siihen ja tuottaa lukijassa nautintoa. Etenkin *Kuokkamummossa* tällaisen fiktiiviseen todellisuuteen liittyvän ambivalentin piirteen voidaan ajatella ulottuvan koko teokseen.

Kertomuksessa, jonka tarinamaailma voidaan tulkita lopun perin yliluonnolliseksi, kuten on etenkin Saattajan kohdalla, voidaan ajatella korostuvan kerronnallisen yleisön rooli. Sellainen todellinen lukija, joka ei osaa asettua kerronnallisen yleisön rooliin, ei voisi kokea kertomusta immersiivisenä. Tarinamaailmassa ilmenevät yliluonnolliset tapahtumat, jotka ovat todellisen lukijan maailmassa mahdottomia, tekisivät lukijan silmissä tarinamaailmasta absurdin ja vieraan. H. P. Lovecraftin (2013, 17) mukaan kauhukirjallisuuden voidaankin ajatella lepäävän siinä mielessä hauraalla pohjalla, että se vaatii lukijalta mielikuvitusta ja kykyä irrottautua oman ontologiansa rajoitteista. ”Mahdottomaan maailmaan” immersoitumisen voidaan ajatella vaativan lukijalta myös tietoisuutta kertomuksen fiktiivisyydestä. Frans Mäyrä (1996, 168) kirjoittaa, että lukiessaan yliluonnollista kauhukertomusta lukija erottaa toisistaan oman todellisuutensa ja kertomuksen kautta konstruoituvan toisen todellisuuden. Lukija kykenee kuitenkin hyväksymään tämän toisen, mahdottoman todellisuuden mielikuvituksen ja eläytymiskyvyn avulla. Lukija eläytyy mahdottomaan tarinamaailmaan, mutta ei kuitenkaan kadota omaa todellisuuttaan ja sen

realiteetteja.

Kerronnallisen yleisön rooliin asettumisen lisäksi lukijalta vaaditaan myös asettumista tekijän tarkoittaman yleisön rooliin, jossa tiedostetaan luettavan fiktiota ja hyväksytään sen mahdollisuus esittää ylikuonnollisia asioita. Esimerkiksi Hanna-Riikka Roine (2016, 183) on tuonut esiin maailmaisuuden kokemuksen ”tuplaperspektiivin”, joka on luontainen kommunikatiivisessa maailman luomisessa. Hänen mukaansa tarinamaailman rakentumiseen kuuluu sekä kokemus sisällä maailmassa olemisesta (being-in-the-world) että kokemus maailmasta (of and about the world). Tarinamaailma on samanaikaisesti kognitiivinen prosessi että ontologinen konstruktio. Roine vertaa ilmiötä digitaalisiin roolipeleihin: jotta peli olisi ymmärrettävä ja merkityksellinen, käyttäjän tulee olla tietoinen sekä pelin maailmansisäisestä että sen maailmanulkoisesta perspektiivistä. Tällainen näkemys sopii hyvin myös kohdeteosten tarkasteluun: jotta lukija voi ymmärtää ja kokea *Saattajan* ja *Kuokkamummon* tarinamaailmat merkityksellisiksi, lukijan tulee sekä immersoitua tarinamaailmaan että ymmärtää sen olemus fiktiivisenä taideteoksena.

3 Immersiivinen tila kauhun keinona

Tässä luvussa siirryn tarkastelemaan kohdeteoksista rekonstruoituvaa miljöötä. Tutkin, millaista miljöötä *Saattajassa* ja *Kuokkamummossa* rakennetaan ja miten pyritään mahdollistamaan lukijan immersoituminen tähän teosten esittämään tilaan. Samalla tarkastelen, millä tavoin spatiaalisen immersion kautta pyritään herättämään lukijassa kauhua. Luku koostuu kolmesta alaluvusta. Ensimmäisessä alaluvussa tutkin, millainen miljöö kohdeteoksissa rakentuu ja miten se toimii kauhun maisemana. Seuraavassa alaluvussa tutkin, millainen atmosfääri kohdeteosten tiloihin rakentuu ja millaisen merkityksen se saa tilan tulkinnassa. Kolmannessa alaluvussa siirryn tutkimaan tarkemmin lukijan suhdetta kohdeteosten miljööseen ja tilaan lukijan sijoittumisena sinne.

3.1 Topografinen maisema

David Hermanin (2004, 13–14) mukaan kertomuksen ympäristön rekonstruominen on yhtä tärkeää kuin juonenkin rekonstruominen, jotta kertomus olisi ymmärrettävä. Kertomus ei ole ainoastaan temporaalinen rakenne, vaan spatiotemporaalinen. Myös Marie-Laure Ryanille tila on olennainen osa kertomusta. Ryanin (2001, 121–123) mukaan kirjallisuudella on aina ollut kyky saada aikaan tunne avaruudellisen miljöön olemassaolosta ja luoda kuva sen topografiasta. Topografialla Ryan viittaa mentaaliseen malliin, joka lukijalla syntyy tekstuaalisen maailman miljööstä ja jonka avulla lukija paikantaa itsensä tarinamaailman maisemassa. Tähän tilaan ja miljööseen immersoitumista Ryan kutsuu spatiaaliseksi immersiksi. Spatiaalisessa immersiossa lukijalle muodostuu läheinen suhde tekstuaaliseen maailmaan ja tunne, että on itse läsnä esitetyssä miljöössä.

Ryanin näkemys kertomuksen tilallisuuteen on topografinen. Sitä tilaa, jonka lukija rekonstruoi mielessään ja johon hän immersoituu, voidaan luonnehtia topografiseksi miljööksi tai maisemaksi. Gabriel Zoran (1984, 315–316) kuvaa topografista tilaa staattiseksi kokonaisuudeksi, joka on olemassa itsenäisesti, oman luonnollisen tilarakenteensa mukaisesti. Vaikka tämä tila konstruoituu tekstin perusteella, sen rakenne itsessään ei kuitenkaan muistuta juonen tai tekstin rakennetta, vaan se voidaan mieltää kartaksi. Lukija muodostaa mielessään kartan tekstuaalisen maailman topografiasta samalla tavalla, kuin hän hahmottaa aktuaalistakin maailmaa.

Kuten jo edellisessä luvussa toin ilmi, sekä *Saattajan* että *Kuokkamummon* tarinamaailma on lukijan

aktuaalisen maailman kaltainen. *Saattajassa* luodaan heti alussa tilannekuvauksen kautta arkinen miljö, jossa sijaitsee tavallisia, lukijan omasta todellisuudesta tuttuja asioita ja esineitä. Erilaisesta aloituksesta huolimatta myös *Kuokkamummossa* konstruoidaan lukijalle tuttua tarinamaailmaa. Kummankin kohdeteoksen tarinamaailman miljö vastaa lukijan aktuaalisen maailman miljööä. Hermanin (2009, 114) mukaan tekstuaalinen maailma, joka vastaa lukijan maailman ”tässä ja nyt”-ulottuvuutta, voidaan ajatella lukijalle lähtökohtaisesti immerssiivisempänä kuin tarinamaailma, joka on toisenlainen kuin lukijan. Hermanin mukaan esimerkiksi tieteisfiktion tarinamaailmat ovat vähemmän saavutettavia, sillä ne ovat lukijalle vieraampia. Koska kummankin kohdeteoksen tekstuaalinen maailma vastaa lukijan aktuaalista maailmaa, voidaan se ajatella myös lukijalle helposti saavutettavana. Lukijan on helppo konstruoida sellaista maailmaa, joka on lähtökohtaisesti tuttu.

Se, että kohdeteoksissa tekstuaalinen maailma jäljittelee lukijan tuntemaa maailmaa, toimii kasvualustana kauhulle. Sekä *Saattajassa* että *Kuokkamummossa* arkinen, nykyaikainen miljö on vahva kontrasti siellä esiintyvillä yliluonnollisilla ja kauheilla ilmiöillä. Hanna Matilainen (2014, 42) on todennut, että modernissa kauhussa tapahtumien näyttämönä toimii koti ja tutut, turvalliset ympäristöt. Myös Peter Hutchins (1996, 103) määrittelee nykykauhun tilan kautta. Hänen mukaansa perinteiset goottilaiset piirteet ovat nykykauhussa muuntautuneet nykytodellisuuden tilallisiksi epämuodostumiksi. Hirviöt ovat olemassa tilassa, jossa todellisuuden rajoista on tullut häilyviä. Kotoiset puitteet toimivat nykykauhun näyttämönä, ja hirviöt ja kauhu ilmestyvät normaalin rajojen rikkouduttua. Nykykauhussa hirviöt eivät ole tilallisesti kaukana, vaan lähellä. Modernissa kauhussa henkilöhahmojen siis ei enää tarvitse mennä hautausmaalle tai rauniolinnoihin kohdatakseen kauhua, sillä kauhistuttavat oliot ja asiat tulevat henkilöhahmojen luokse näille tuttuihin ja turvallisiin ympäristöihin. Kohdeteokset voidaan tulkita moderniksi kauhuksi, sillä yliluonnolliset ja kauhistuttavat ilmiöt ilmenevät keskelle normaalia arkitodellisuutta.

Vaikka kohdeteosten voidaan ajatella edustavan nykykauhua, on kummassakin huomattavissa myös goottilaisia sävyjä. Molemmissa kohdeteoksissa hirviöt ilmestyvät tekstuaalisen maailman arkitodellisuuteen, kuten modernissa kauhussa on tapana, mutta kummankin teoksen tarinamaailmassa on kuitenkin osoitettavissa tietty paikka, jossa miljöön arkitodellisuus vääristyy. Topografisesti molempien teosten tila on siis ambivalentti: tuttu ja turvallinen ympäristö sisältää paikan, joka on vieras ja pelottava. Tällaista kauhun paikallisuutta tuodaan esiin kohdeteoksissa ensinnäkin siten, että kummassakin teoksessa henkilöhahmo saapuu toiselle paikkakunnalle, jossa hän alkaa kokea kauhuja. Molemmissa kohdeteoksissa toistuu myös se, että kyseinen paikkakunta

on henkilöahmon lapsuuden kotipaikka johon hän palaa aikuisena. Kohdeteoksissa kauhu on siis paikantunut tietylle paikkakunnalle, jossa henkilöahmo on viettänyt lapsuutensa.

Lisäksi sekä *Saattajassa* että *Kuokkamummossa* on vielä erityinen paikka, johon kauhut sijoittuvat tuon paikkakunnan sisällä. Molemmissa kohdeteoksissa kyseinen paikka on talo. *Saattajassa* kauhua herättävä paikka on päähenkilön oma koti, tämän lapsuudenkoti, johon hän muuttaa. Paikka on sinänsä modernin kauhun konventioiden mukainen. Omassa kodissa, jonka pitäisi olla tuttu ja turvallinen, ilmeneekin käsittämättömiä ja pelottavia ilmiöitä. Goottilaista vivahdetta kertomukseen tuo kuitenkin se, että erityisesti talon kellari paikantuu pelottavaksi paikaksi. Kellari on paikka, josta kuolleet saapuvat elävien pariin. Liljan unessa kellaria kuvataan multaisen hajuiseksi, viileän kosteaksi ja pimeäksi (S, 24). Kellariin yleensäkin assosioituu tietynlaisia goottilaisia piirteitä, kuten kiviset seinät, hämäryys, kylmyys, kosteus, kolkkous ja maanalainen sijainti.

Kuokkamummossa vieras ja pelottava paikka on vanha Bondorffin merenrantahuvila. Sen kuvataan olevan ”[s]uuri, kolmekerroksinen puuhuvila, jonka vasemmassa reunassa on torni niin kuin jossakin muumitalossa” (K, 85). Huvilan suuri koko ja torni tuovat siihen goottilaista linnamaisuutta. Bottingin (1996, 3) ja Punterin (1980, 6) mukaan goottilaisessa fiktiossa nojataan menneen ja nykyisen ristiriitaan. Goottilaisissa romaaneissa barbaarisuuteen, taikauskoon ja pelkoon assosioituvia menneisyys saapuu vainoamaan nykyisyyttä. Bottingin (mt.) mukaan etäisyyttä menneen ja nykyisen välillä voidaan tuoda esiin goottilaisessa fiktiossa esimerkiksi arkkitehtuurin kautta. *Kuokkamummossa* puisen huvilan voidaan ajatella toimivan ajallisena kontrastina muun miljöön nykyaikaisille kivisille kerrostaloille ja urbaanille ympäristölle. Huvila assosioituu menneisyyteen myös henkilöahmojen näkökulmasta. Samuelin mennessä huvilaan ”saattoi kuvitella, ettei missään ollut vielä tietoverkkoja eikä kännyköitä, joilla saattoi koska tahansa tarkistaa sijaintinsa tai kutsua apua” (K, 162). Vaikka huvila kokonaisuudessaan voidaan tulkita pelottavaksi paikaksi, myös siellä kellari paikantuu erityisen kauheaksi paikaksi. Kellari kuvataan pimeäksi ja löyhkääväksi (K, 228), ja se on paikka, johon huvilaan joutuneet ihmiset teljetään ja jossa he kohtaavat kertomuksen hirviön.

Kummankin romaanin miljöössä on näin ollen paikka, joka voidaan tulkita vastakkaiseksi arkipäiväiselle ja turvalliselle miljöölle. Zoranin (1984, 316) mukaan topografinen struktuuri perustuu vastakohtiin, jotka voivat olla horisontaalisia tai vertikaalisia. Horisontaalinen vastakohtaisuus erottelee sisä- ja ulkopuolen, läheisen ja kaukaisen tai keskellä ja sivussa olevan. Vertikaalinen vastakohtaisuus taas perustuu oppositioon ylhäällä–alhaalla. Topografiseen

maisemaan liittyy siis olennaisesti perspektiivi, sillä sellaiset vastakohtaparit kuin lähellä–kaukana tai keskellä–sivussa ovat suhteellisia käsitteitä.

*Kuokkamummos*sa topografisen tilan vastakohtaisuutta voidaan luonnehtia pääasiassa horisontaaliseksi. Bondorffin huvilaa muusta miljööstä erottaa jo se, että huvila sijaitsee saarella, kun muu miljöö sijoittuu mantereen puolelle. Päästäkseen huvilaan on kuljettava ensin metsikköiseen niemenkärkeen, kaislikon läpi rantaan ja vielä matalan merenlahden yli kiviä pitkin saareen (K, 162, 220, 243, 269–270). Myös henkilöhahmot kokevat huvilan alueen koetaan muusta ympäristöstä:

”Hän [Maisa] ajoi joka päivä Suvikylään ja käveleskeli niemenkärjessä. Lapsuusmuistot johdattivat helposti Rajan luokse, paikkaan jossa oli kummallinen kieroon kasvanut lehmus. [- -] Lehmuksen juurelta lähti pieni kostea reitti pienen lahden rantaan. Rannasta näkisi Bondorffin huvilan.” (K, 101.)

”Raja” on kuvitteellinen linja, jolta lähtee polku viemään kohti huvilaa. Se jakaa miljöön huvilan alueeseen ja muuhun ympäristöön. Sen lisäksi, että huvila kuvataan erilliseksi tilaksi, se myös aina esitetään kaukana tai sivussa olevaksi suhteessa siihen tilaan, jossa henkilöhahmot ovat. Seuraavassa katkelmassa Julia näkee huvilan ensimmäistä kertaa:

”Mikä toi iso talo on?’ Julia kysyi pian.

’Mikä?’ Helge kysyi.

’Toi jonka katto näkyy tuolla.’

Helge ja Samuel kääntyivät molemmat katsomaan Julian sormen osoittamaan suuntaan. Kaukana hitaasti huojuvien koivujen välistä näkyi katon harja ja torni. Niitä olisi tuskin huomannut, elleivät ne olisi olleet täysin liikkumattomia latvojen huojunnan takana.” (K, 117.)

Julia ja Samuel kulkevat metsässä kuvaamassa videokameralla, ja vierailevat metsämökissä asuvan Helgen luona. Siellä Julia näkee ensi kertaa huvilan. Huvilan kuvataan olevan etäällä, ja siitä näkyvät huojuvien koivujen takaa vain torni ja katon harja. Huvilan sijaitsemista kaukana tai sivussa korostaa myös se, että henkilöhahmojen kuvataan aina menevän huvilaan. Muu miljöö toimii aina eräänlaisena tilallisena lähtökohtana, josta suuntautuu kulku huvilaan. Näin tarinamaailmasta konstruoituu topografinen tila, jossa muu ympäristö, kuten kaupunki ja Suvikylä, on lähellä, ja kauhua herättävä paikka eli huvila on etäällä. Tämä luo samalla mielikuvaa Suvikylän tuttuudesta ja huvilan vieraudesta. Toisaalta kauhut eivät täysin rajoitu pelkästään huvilan alueelle, mikä vahvistaa *Kuokkamummon* tulkintaa modernina kauhuteoksena.

Saattajassa topografinen vastakohtaisuus ei perustu niinkään horisontaaliseen etäisyyteen, sillä kellari kauhua herättävänä paikkana on osa taloa, jossa päähenkilö asuu. Täten kauhua herättävä paikka sijaitsee horisontaalisesti hyvin lähellä. *Saattajassa* topografinen vastakohtaisuus onkin enemmän vertikaalista. Siinä kauhua herättävä paikka on kellari, joka on vertikaalisesti muuta tilaa alempana. Kiinnostavasti myös *Kuokkamummossa* huvilan kauhut tiivistyvät kellariin. Carrolin (1990, 34–35) mukaan hirviöt sijoittuvat sellaisiin tiloihin, jotka ovat tavallisen, inhimillisen sosiaalisen kanssakäymisen ulkopuolella. Kauhua tilallistetaan niin, että kauhistuttava elementti sijoittuu kulttuuristen kategorioiden ulkopuolelle ja tuntemattomaan tilaan. Niinpä kauhufiktion maantieteessä hirviöt sijoittuvat usein sellaisiin paikkoihin, jotka ovat inhimillisesti tunnetun maailman ulkopuolella. Tällaisia paikkoja ovat esimerkiksi ulkoavaruus, meren syvyydet tai maanalaiset tilat. Hirviöt voivat sijoittua myös ihmiselle tuttuun ympäristöön, mutta silloinkin ne sijoittuvat marginaalisiin tiloihin tuossa ympäristössä, kuten piilotettuihin tai hylättyihin paikkoihin. Tällaisia ovat esimerkiksi hautausmaat, hylätyt linnat, viemärit tai vanhat talot. Kummassakin kohdeteoksessa tällainen paikka on vanha talo, *Kuokkamummossa* se on vielä linnaa muistuttava, suuri ja autio huvila. Kummassakin talossa hirviö sijoittuu maanalaiseen kellariin, ja *Kuokkamummossa* kellarin voidaan tulkita jatkuvan meren alla oleviin luolastoihin saakka.

Saattajassa kellarin tekee kauhistuttavaksi paikaksi se, että se on portaali arkitodellisuuden ja Tuonelan välissä. *Saattajan* tarinamaailman voidaankin tulkita jakautuvan kahteen ontologisesti erilaiseen todellisuuteen: elävien ihmisten asuttamaan maailmaan, joka on lukijan aktuaalisen maailman kaltainen, ja fantastiseen Tuonelaan, johon ihmisten sielut siirtyvät näiden kuollessa. Vasta Tuonelassa päähenkilö kohtaa kertomuksen varsinaisen hirviön. Zoranin (1984, 317) mukaan on täysin mahdollista, että topografinen tila jakautuu myös olemassaolon laadun perusteella erilaisiin ontologisiin tiloihin. *Saattajassa* kauhua herättävä paikka on portti ontologisesti uudenlaiseen tilaan, kuolleiden maailmaan. Tämä maailma jakautuu välitilaan ja tuonpuoleiseen. Välitila kuvataan synkäksi ja karuksi: siellä on hämärää, kivikkoista ja viileää, joen vesi on tummaa ja taustalla näkyy tummanharmaa metsä (S, 217). Välitila eroaa joen toisella puolella sijaitsevasta tuonpuoleisesta, joka kuvataan puolestaan utopistisen ihanana: ”Oikealla metsänrajassa näkyi rykelmä ruusupensaita ja vasemmalla kukkaniitty. Niityn yllä lepatti perhosia ja pörräsi sudenkorentoja, ja ruusupuskan alta lyllersi esiin siili”. (S, 272.) Tämän todellisuuden ontologiassa myös joki paikantuu kauhua herättäväksi paikaksi, sillä siellä asuu sieluja syövä hirviö.

Lukija rekonstruoi kohdeteosten tarinamaailmoista miljöön, jossa arkisesta miljööstä voidaan

erottaa paikka, jossa arkitodellisuus vääristyy ja johon kummassakin kohdeteoksessa sijoittuu yliluonnollinen hirviö. Kutsun tällaista paikkaa kauhua herättäväksi paikaksi sen yliluonnollisen luonteen vuoksi sekä siksi, että siellä on kauhua herättävä hirviö. Tekstuaalisen maailman miljöön rakentumista ohjaavat yhtäältä aktuaalisen maailman mukaiset maisemat, toisaalta kauhugenren konventioiden mukaiset maisemat. Tämä maisema voidaan tulkita jonkinlaiseksi alustaksi kauhun kokemiselle, eräänlaiseksi kauhun maisemaksi. Tarinamaailman topografisen miljöön rekonstruoiminen voidaan tulkita edellytykseksi siihen asettumiselle. Seuraavaksi tarkastelen, miten näiden paikkojen kauhistuttavaa luonnetta tuotetaan tekstissä.

3.2 Tilallinen atmosfääri

Edellä tarkastelin, millaiset topografiset maisemat kummostakin teoksesta on konstruoitavissa. Toin esiin, että kummankin kertomuksen topografisesta maisemassa on tietty paikka, jossa tekstuaalisen maailman arkitodellisuus särkyi, koska siellä esiintyy hirviöitä. Kutsun sellaista paikkaa kauhua herättäväksi paikaksi. Molemmissa kohdeteoksissa kauhua herättäväksi paikaksi profiloitui talo, *Saattajassa* vanha omakotitalo ja *Kuokkamummos* vanha huvila. Kummassakaan kertomuksessa näitä rakennuksia ei kuitenkaan koeta kauheana ainoastaan sen vuoksi, että niissä esiintyy hirviö tai hirviöitä, vaan tulkintaa tuon tietyn paikan kauheudesta rakennetaan jo kertomuksen alusta asti.

Ryanin (2001, 123) mukaan tilaan immersoitumisessa on merkittävää se, että lukijalle syntyy tunne paikasta. Lukijan ei siis tule konstruoida tilasta ainoastaan topografista mallia vaan myös aistia sen atmosfääriä eli ilmapiiriä. Ryan ei tarkemmin määrittele, mitä hän atmosfäärillä tarkoittaa, mutta käsittää sen viittaavan tilan ilmapiiriin ja tunnelmaan. Esimerkiksi Zoran (1984, 317) huomioi, että tekstuaalisen maailman topografiaan kuuluu paikkojen ja asioinnin sijainnin lisäksi myös niiden laatu ja olemus. Buchholtz ja Jahn (2008, 553) puhuvat eletystä tilasta (lived space) erotuksena objektiivisesta kolmiulotteisesta tilasta. Eletty tila on inhimillisesti ymmärretty ja koettu tila, minkä vuoksi se vaatii jonkin subjektin, joka on vuorovaikutuksessa tilan kanssa. Siihen, miten subjekti kokee tilan, vaikuttaa subjektin mieliala ja paikan atmosfääri.

Saattajassa ja *Kuokkamummos* merkitykselliseksi nouseekin juuri se, millaisina paikat koetaan. Kummassakin teoksessa tietyn paikan kauhistuttavuutta ennakoidaan lukijalle jo ennen kuin lukijalla on sinne pääsyä. Tulkintaa näiden paikkojen pelottavasta ilmapiiristä rakennetaan ennakkoon henkilöhahmojen reaktioiden kautta. *Kuokkamummon* seuraavassa katkelmassa Maisa on kävelylenkillä pysähtynyt Rajaksi kutsutulle alueelle, josta vie polku huvilan läheisyyteen:

Rannasta näkisi Bondorffin huvilan.

Maisan hengitys muuttui pinnallisemmaksi, joten hän astui rajan yli kuin kiusallaan, antoi sen toisella puolella olevien märkien oksien ja kaislanpalasten rusentua aikuisen kehonsa painon alla. Hän katsoi polkua, kunnes hengitys tasaantui, ja kääntyi sitten pois. (K, 101–102.)

Maisan ajattellessa Bondorffin huvilaa, tämän hengitys muuttuu pinnalliseksi, ja hänen kuvataan ylittävän rajan ”kuin kiusallaan”, aivan kuin leikitellen jonkin vaarallisen kanssa. Maisan reaktioista voi päätellä tämän pelkäävän huvilaa. Lukijalle tämä rakentaa tulkintaa huvilasta pelottavana paikkana. Huvilan pahaenteistä ilmapiiriä tuottaa myös se, että Samuel kertoo Julialle, ettei huvilan alueelle saa mennä: ”Jostakin syystä Helge, joka oli kaikessa muussa joo joo -mies, varoitteli kaikkia menemästä Bondorffin saareen” (K, 117).

Saattajassa Liljan äidin reaktio kellarista puhuttaessa on merkitsevä:

”Siellä kylppäriin viereisen huoneen lattialla oli pieni vesilätäkkö”, Lilja jatkoi. ”Näytti siltä, että siinä oli seissyt vettä pidemmänkin aikaa. Toivottavasti se ei ole mitään vakavaa, mä en kaipaa tämän kaiken keskelle enää vesivahinkoa.”

Äidin kasvoilla häivähti jotain, jota Lilja ei osannut tulkita, mutta ennen kuin hän ehti kysyä, äiti hymyili ja sanoi:

”Minä toin sinulle mummun vanhan senkin. Käydään hakemassa se autosta.” (S, 30.)

Äidin reaktio Liljan kellarista tekemään huomioon ohjaa lukijan tulkintaa kellarista. Äidin ilme on kuvattu hyvin epämääräisesti, mutta kauhukirjallisuuden kontekstissa lukija tulkitsee sen viittaukseksi johonkin negatiiviseen. Äkillinen puheenaiheen vaihtaminen kertoo siitä, että Liljan äiti ei halua puhua asiasta. Ennen ylläolevaa katkelmaa kellarista on kuvattu Liljan unessa:

- - [K]ellarin multainen haju iskee vastaan. Viileä kosteus kietoutuu ympärille ja saa ihon kavahtamaan. Portaikon valo riittää juuri ja juuri portaiden alapäähän, ja sen takaa pimeys kurkottelee vastaan. Pimeissä nurkissa, heikon valon ulottumattomissa, varjot liikahtelevat levottomasti. (S, 24. Kursiivi alkuperäinen.)

Katkelma kuvaa Liljan näkemää unta, mutta se on mahdollista tulkita myös muistoksi, sillä ”[ä]iti oli usein lähettänyt hänet hakemaan alhaalta perunoita, ja hänestä oli ollut pelottavaa käydä kellarissa” (S, 28). Kellarin atmosfääri rakentuu moniaistisen kuvauksen kautta. Tekstissä kuvataan, miltä kellarissa tuntuu, haisee ja näyttää. Multainen haju, viileys, kosteus ja hämäryys ovat synkkiä piirteitä, joita kellariin yleensäkin liitetään. Uhkaavaa ilmapiiriä rakennetaan personifikaatioiden kautta: kosteus kietoutuu ympärille, pimeys kurkottelee vastaan, varjot liikahtelevat levottomasti.

Pimeys ja kosteus kuvataan aktiivisina toimijoina, ikään kuin elävinä olioina, jotka tavoittelevat Liljaa. Katkelmassa piirtyy kellarista hyvin uhkaava kuva.

Esitetyn tilan kokemista voidaan lähestyä kerronnan analyysin kautta. Kuten olen jo edellisessä pääluvussa tuonut esiin, kohdeteosten tarinamaailmaa ei tarkastella puhtaasti pelkästään kertojan kertomana, vaan tarinamaailma suodattuu lukijalle henkilöhahmojen fokalisaation kautta. Thor Grünbaumin (2013, 133–134) mukaan perspektiivistä fokalisaatiota voidaan pitää merkittävänä, kun kertomuksessa ohjataan lukijan mielikuvittelua. Perspektiivinen fokalisaatio määrittää sen, miten lukija kuvittelee kerrotut paikat. Kyse ei ole Grünbaumin mukaan pelkästään tilallisesta ymmärtämisestä vaan fokalisaatio määrittää myös lukijan tunnereaktioita. Sisäinen fokalisaatio toimii ikään kuin kutsuna lukijalle kuvittelemaan kerrottu henkilöhahmojen näkökulmasta.

Edellisessä katkelmassa kuvattua kellaria voidaan pitää Liljan kokemuksena kellarista. Koska kellari esitetään Liljan fokalisaation kautta välittyneenä, tulkitsen, että myös lukijaa johdatellaan tulkitsemaan ja kokemaan kellari Liljan tavoin pelottavaksi paikaksi. Liljan tulkintaa kellarista pelottavana paikkana tuotetaan kuvaamalla Liljan fyysisiä, kauhua kuvastavia reaktioita tämän laskeutuessa kellariin hakemaan perunoita. Liljan ”hengitys nykii, sydän pyrkii ulos”, ”sormet puutuvat” ja ”jokainen askel alaspäin on ponnistus, kuin kävelisi tiukalle viritettyä kuminauhaa vasten” (S, 24).

Koska on kyse Liljan unesta, joka voidaan myös tulkita autenttiseksi lapsuudenkokemukseksi, katkelmassa voidaan tulkita olevan kyse lapsen kokemuksesta. Edellä kuvattu lapsen kokemus asettuu näennäiseen ristiriitaan aikuisen Liljan kokemuksen kanssa. Seuraavassa katkelmassa Lilja purkaa muuttolaatikoita ja vie kellariin laatikollisen kylpyhuoneeseen ja saunaan kuuluvia tarvikkeita:

Portaat näyttivät Liljasta aivan yhtä jyrkiltä ja pitkiltä kuin lapsenakin. Äiti oli usein lähettänyt häntä hakemaan alhaalta perunoita, ja hänestä oli ollut pelottavaa käydä kellarissa, varsinkin yksin. Varjot näyttivät täällä aina tummemmilta kuin muualla. Tarkkarajaisilta, lähes eläviltä. Ja ilma tuntui normaalia paksummalta, aivan kuin kellarin seinistä tihkuisi jotain, joka tiivistyi pimeydessä niin että sen pystyi melkein maistamaan kitalaessa. Joskus ympärille leijui outo melankolia, kuin kaikki maailman surut ja murheet olisivat pakkautuneet kellarin nurkkiin. (S, 28.)

Katkelmassa kerrontaa taittavat jälleen subjektiivisuutta osoittavat verbit, kuten näyttää ja tuntua: portaat *näyttävät* jyrkiltä ja varjot tummemmilta, ilma *tuntui* paksummalta. Perspektiivistä

taittumista kuvaavat myös vertausta osoittavat ilmaukset, kuten *aivan kuin* ja *kuin*. Hermanin mukaan tällaiset ilmaukset ikään kuin purkavat kerrontaa siinä mielessä, että ne ilmaisevat epävarmuutta ja arvelua suhteessa tarinamaailmaan. Katkelmassa tällaisten ilmausten voidaan siis tulkita osoittavan aikuisen Liljan epäilystä ja epäuskoa siihen, miten hän on kellarin lapsena kokenut.

Aikuisen Liljan kokemuksen kautta välittyvä kuva kellarista on hyvin erilainen verrattuna lapsen kokemukseen:

Hetki portaiden alapäässä oikealla oli pieni kylmäkellari, jossa äiti oli säilyttänyt oman kasvimaan perunoita, porkkanoita ja muita juureksia. Suoraan edessä oli avoin tila, joka oli aikaisemmin toiminut sekalaisen rojun ja saunapuiden varastona, mutta jonka edelliset asukkaat olivat muuttaneet oleskelutilaksi. Lattiaan oli asennettu lattialämmitys ja se oli laatoitettu, taka- ja sivuseinät oli paneloitu ja valaistusta lisätty. (S, 28.)

Katkelmassa tarkastellaan kellaria käytännöllisestä näkökulmasta: siellä on kylmäkellari, jossa on voinut säilyttää juureksia, sekä on avoin tila, joka toimii nykyään oleskelutilana. Kellarista rakentuu jopa kotoisa kuva, sillä siellä kerrotaan olevan laattalattia lattialämmityksellä, paneloidut seinät ja hyvä valaistus.

Aikuisen Liljan suhdetta kellariin voidaan pitää eräänlaisena järkevän aikuisen diskurssina vastakohteena lapsen diskurssille, jossa kellarin pelottavuutta ei kyseenalaisteta. Katkelmassa annetaan ymmärtää, että lapsen kokemus muistuttaa enemmän subjektiivista maailmaa, kun aikuisen kokemus kellarista on enemmän objektiivisen maailman kaltainen. Lilja myös sätii itseään, koska ei uskalla heti lähestyä kellarissa olevaa huonetta, jota hän lapsena pelkäsi, huolimatta siitä, että on nykyään järkevä aikuinen: ”*Älä ole typerä. Et sinä ole mikään pikkutyttö, joka säikkyy jokaista pientä rasahdusta ja varjoa*” (S, 29, kursiivi alkuperäinen). Kuten jo edellisessä pääluvussa toin ilmi, tällainen järkevä diskurssi on olennainen osa kauhukirjallisuuden retoriikkaa. *Saattajassa* lapsen ja aikuisen diskurssit asettuvat dialogiseen suhteeseen, mutta lopulta lapsen kokemuksen voidaan tulkita olevan vahvempi. Tekstissä nimittäin kuvataan, että Liljan ollessa kellarissa aikuisena ”vanha tunne [pelko] pyrki pintaan” (S, 28). Aikuisen Liljan suhde kellariin on siis vain näennäisesti järkevä. Hänen voi oikeasti tulkita pelkäävän kellaria edelleen, mikä taas vahvistaa lukijan tulkintaa kellarista pelottavana paikkana, mikä on syntynyt lapsi-Liljan kokemuksen myötä. Tämä tulkinta vahvistuu edelleen kertomuksen edetessä, kun kellarissa alkaa tapahtua poikkeuksellisia asioita. Täten lukijaa kutsutaan tulkitsemaan kellari kauhistuttavana

aikuisen näennäisen järkevistä diskurssista huolimatta.

*Kuokkamummos*sa huvilan kerrotaan olevan vanha, autio ja kolmikerroksinen. Sinänsä huvilan ulkonäköä ei kuvata mitenkään pelottavaksi – päinvastoin siitä syntyy jopa kaamean koominen kuva torneineen, joka on ”niin kuin jossakin muumitalossa”. Huvilan kammottavaa ilmapiiriä rakennetaan muilla tavoin. Alussa huvilan ilmapiiriä rakennetaan videokuvan kautta. Samuel reagoi voimakkaasti nähdessään videokuvaa huvilan pihasta: ”Samuelin hengitys pysähtyi. Jatkuu sitten pinnallisena, kun hän tuijotti pysähtynyttä kuvaa” (K, 85). Katsottuaan videon Samuel ryntää vessaan yökkimään (K, 87). Samuelin reaktion voi tulkita ohjaavan lukijan tulkintaa huvilasta affektiivisena paikkana. Huvilasta alkaa muotoutua vastenmielinen kuva, kun videokuvasta käy ilmi, että huvilan pihassa haisee niin pahalta, että se saa sekä Samuelin että Julian yökkimään ja oksentamaan. Lisäksi huvilan pihassa surraa hyönteisiä. (K, 85.) Myös muut henkilöahmot reagoivat voimakkaasti huvilaan. Samuel ja Helge kertovat Julialle, että huvilan alueelle ei saa mennä (K, 117, 123). He myös kohtaavat kalastajan, joka kääsee heitä poistumaan huvilan alueelta ja heittää uistimen Juliaa kohti sanojensa painikkeeksi (K, 120–122). Huvilasta rakentuu kuva kiellettyä ja täten mahdollisesti vaarallista paikkana. Huvilan ilmapiiriä rakennetaan myös henkilöahmojen kertomien tarinoiden kautta: lukija saa tietää huvilan kammottavasta historiasta rouva Saarikiven (K, 183–190) ja Helgen kertomusten myötä (K, 202–203).

Huvilan ilmapiirin kammottavuutta tuotetaan myös silloin, kun henkilöahmot menevät sinne. Mystistä, vinoutunutta ja kammottavaa ilmapiiriä tuotetaan erityisesti huvilassa olevien naishahmojen kautta. Esimerkiksi kun Samuel ja Julia menevät huvilalle, he kohtaavat naisen, jonka kuvataan olevan ”kummallinen ilmestys”. Naisen ”iho oli vitivalkoinen ja silmänympärykset painuneet sisäänpäin kuin kraatterit”, tukka on ”luonnottoman punainen” ja ”ainakin kaksi hammasta puuttui”. Naisen hymy on ”[h]irvittävä näky”, ja ”[t]oinen pupilli oli suuri kuin säikähtäneellä kissalla”, ”[t]oinen pelkkä kutistunut piste”. (K, 223–225.) Naisesta rakentuu hyvin vastenmielinen kuva. Valkoinen iho, painuneet silmänympärykset, puuttuvat hampaat ja eripariset pupillit luovat naisesta epänormaalin, jopa ruumismaisen kuvan. Tukan luonnehtiminen luonnottoman punaiseksi vahvistaa tulkintaa epänormaalista. Naisen epänormaaliutta ja kammottavuutta lisää hänen eriskummallinen ja sopimaton käytöksensä.

*Kuokkamummos*sa huvilan atmosfääri siis ei rakennu *Saattajan* tapaan tiiviisti tilan kuvauksen kautta, vaan moninaisesti henkilöahmojen reaktioiden ja taustoittamisen kautta. Erityisen vahvasti atmosfääriä muokkaavat siellä olevat kammottavat naishahmot. Kuten olen jo aiemmin maininnut,

ämä naiset tekevät *Kuokkamummon* kauhukuvastosta hyvin poikkeuksellisen ja ainutlaatuisen. Lukijalle ei nimittäin selviä, mitä nämä naishahmot oikeastaan ovat. Naishahmojen olemus ei missään vaiheessa täysin selviä. Ovatko he kuolleita vai eläviä mielipuoja? Ovatko he ylipäättään yliluonnollisia olentoja vai eivät? Kammottavien naishahmojen määrittelemättömyys luo myös huvilan atmosfääriin kammottavuuden ohella tietynlaista määrittelemättömyyttä ja mystiikkaa.

Huvilan kammottavuutta pyritään purkamaan kauhugenrelle ominaisella vastadiskurssilla, kuten *Saattajassakin*. Seuraavassa katkelmassa Maisa menee huvilaan etsimään ohjaajaansa Pasia:

Maisa ojensi käden eteensä ja yritti saada vapinan loppumaan. Hän ei ollut lapsi. Hän oli aikuinen ja hallitsi asioita, jotka olivat silloin tuntuneet maanjäristyksiltä. Hänen kengänkärkiään nuolevat aallot olivat pieniä ja surkeita. Niillä ei ollut mitään valtaa häneen. Aikuinen Maisa oli kokenut monenmoista.

[- -]

Aikuinen ihminen, tutkija, lähes vakavarainen, hyväkuntoinen, ikäisekseen viehättävä, voisi mennä autiotaloon ihan vain puhtaasta mielenkiinnosta ilman, että kukaan kävisi käsiksi. (K, 270.)

Kulkiessaan huvilalle Maisa vakuuttelee itselleen olevansa kaikenlaista kokenut, asiat hallitseva aikuinen, johon lapsuudessa valtavilta tuntuneet tapahtumat eivät enää vaikuta. Hän pyrkii nostamaan itsetuntoaan ja rohkeuttaan luettelemalla saavutuksiaan, ja yrittää vähätellä menoaan autioon huvilaan. Tämän järkevyyden diskurssin alta kuultaa kuitenkin irrationaalinen pelon tunne, sillä Maisa vain *yrittää* saada käsiensä vapinan loppumaan. Aikuisen järkevyyks myöskin ikään kuin häviää joka askeleella kohti huvilaa, sillä ”Maisa tunsu nuorentuvansa joka askeleella” (K, 271).

Atmosfäärin rakentaminen voidaan nähdä merkityksellisenä kauhun maisemassa. Pelkkä topografinen maisema ei sinänsä luo kauhun tunnetta, mutta ilmapiirin avulla sitä voidaan luoda. Kohdeteoksissa kellarin kauheus ei paljastu vasta hirviön paljastuessa, vaan tulkintaa paikan kauheudesta tuotetaan etukäteen henkilöhahmojen suhtautumisena ja reaktioina, tarinamaailman sisäisinä kerrottuina tarinoina sekä sinne sijoittuvina tapahtumina. Ilmapiirin rakentumisen voidaan tulkita olevan yhteydessä kohdeteosten terroriin. Hills (2005, 25) tuo esiin, että kauhufiktio ei pyri herättämään lukijassa ainoastaan johonkin tiettyyn objektiin, kuten hirviöön, suuntautuneita tunteita, vaan se myös herättää lukijassa mihinkään suuntautumaton ahdistuksen tuntua. Tällöin lukija ei myöskään koe kauhun tunteita vain silloin, kun esitetään jotain kauheaa, vaan jonkinlaisen kauhun tai ahdistuksen tunnun voi ajatella värittävänsä lukijan mielentilaa läpi koko teoksen. Tulkitsen, että kohdeteoksissa lukijassa pyritään herättämään tällaista ahdistuksen tuntua ja terroria

juuri tilallisen esittämisen kautta, jonkilaisina tilallisina epänormaaliuksina.

3.3 Lukija fiktiivisessä tilassa

Edellä tarkastelin, millainen atmosfääri topografiseen maisemaan liittyy kohdeteoksissa, ja miten atmosfäärin kautta voidaan luoda kauhua herättävää tunnelmaa. Tässä alaluvussa tutkin liikettä kohdeteosten topografisissa tiloissa, ja pyrin sen kautta selvittämään lukijan suhdetta kohdeteosten topografiseen maisemaan. Topografisen maiseman rekonstruointia voidaan pitää ehtona kertomuksen ymmärtämiselle ja siihen immersoitumiselle. Teksti ei kuitenkaan pysty esittämään tilaa simultaanisesti niin, että lukijalle syntyisi kokonaisvaltainen ja täysin kattava kuva tarinamaailman topografiasta. Ryan (2001, 122–123) huomauttaakin, että koska teksti ei pysty luomaan tarkkaa panoraamamaisemaa, se tarjoaa lukijalle ”tekstuaalista maailmaa halkovan narratiivisen polun”, jonka varrelta lukija voi löytää maiseman tärkeimmät piirteet. Tekstuaalisen maailman tilassa siis kuljetaan ikään kuin tiettyä, kerronnan määräämää linjaa pitkin. Lukijalla on pääsy tekstuaaliseen tilaan vain kerronnan mukana, ja koska kerronta ei lineaarisen merkkiluonteensa vuoksi voi esittää kaikkea tilaa kerralla, se konstruoi maailmaa tietyssä järjestyksessä.

Zoranin (1984, 320–321) mukaan kerronnan järjestys voi määräytyä esimerkiksi tilallisen läheisyyden perusteella, jolloin kerronta etenee objektista toiseen näiden läheisyyden mukaan. Zoran luonnehtii tällaista tilan esittämistä topografiseksi, sillä siinä luodaan miljööstä karttamaista kuvaa. Toinen kerronnan järjestymisen tapa, jonka Zoran mainitsee, on liikkeen jäljitteleminen tilassa. Tällaista järjestymisen tapaa Zoran kutsuu kronotooppiseksi¹⁴, sillä siinä miljöö rakentuu toiminnan määräämässä järjestyksessä. Tällaisen tilan esittämisen käsitän kytkeytyvän esimerkiksi henkilöhahmojen toimintaan, eli tilaa esitetään sen mukaan, miten henkilöhahmot liikkuvat siellä.

Kohdeteoksissa tarinamaailma suodattuu lukijalle henkilöhahmojen kokemana, kuten edellisessä alaluvussa esitin. Näin ollen myös tila esitetään henkilöhahmojen havaintojen ja liikkeen kautta. Lukijalla on pääsy tilaan ikään kuin vain henkilöhahmojen mukana. Kohdeteosten narratiivista polkua voi täten luonnehtia Zoranin termein kronotooppiseksi, sillä se perustuu henkilöhahmojen liikkeeseen tilassa. Lukijan suhdetta kohdeteosten topografiseen maisemaan voidaan tarkastella suhteessa tähän liikkeeseen.

¹⁴ Kronotooppi on alun perin Mihail Bahtinin (1975) aikapaikallisuuteen viittaava käsite.

Kuten aiemmin osoitin, *Kuokkamummon* alussa henkilöhahmot tarkastelevat huvilaa etäältä. Kertomuksen kuluessa henkilöhahmot kuitenkin menevät sinne. Huvilaan meneminen toistuu useaan otteeseen, minkä toin esiin jo edellisessä pääluvussa käsitellessäni teoksen iteroitunutta juonirakennetta. *Kuokkamummon* topografisessa tilassa voidaan tulkita olevan hallitseva suunta kohti Bondorffin huvilaa. Etäisyyttä huvilaan ja sitä kohti menemistä voidaan tarkastella myös lukijan näkökulmasta. Kun henkilöhahmot tarkastelevat huvilaa etäältä, myös lukija ikään kuin tarkastelee huvilaa etäältä. Kun henkilöhahmot lähestyvät huvilaa, myös lukija pääsee lähemmäksi sitä. Etäisyyttä ja lähestymistä huvilaan rakennetaan topografisen välimatkan kautta, mutta sitä voidaan tulkita rakennettavan myös kerronnallisten kehysten kautta, joiden läpi huvila välittyy lukijalle. Tässä yhteydessä viitataan Fludernikin (2010, 22) kerronnallisiin kehyksiin. Olen tutkielmassani käyttänyt Genetten fokalisaatiota, ja Fludernikin kerronnan kehykset lähestyvät samaa ilmiötä hieman eri näkökulmasta. Fludernik näkee kerronnallisuuden välitettynä kokemuksellisuutena. Tarinamaailmassa koettu kokemus välittyy lukijalle kehysten kautta, ja tällaisia kehyksiä ovat muun muassa KERTOMISEN, KOKEMISEN ja NÄKEMISEN kehykset. KERTOMISEN kehys viittaa ensinnäkin kerrontaan välittävänä rakenteena. KOKEMISEN kehys taas viittaa tarinamaailman välittymiseen henkilöhahmon kautta. NÄKEMISEN kehys viittaa puolestaan sananmukaisesti näkemiseen eli puhtaasti toiminnan havainnoimiseen ja raportointiin, eikä siinä päästä kohteen tajuntaan sisälle.

Ensimmäisen kerran huvila välittyy lukijalle aikuisen Samuelin katsoman videokuvan kautta. Videon on kuvannut Samuel kaksikymmentä vuotta sitten ollessaan huvilalla Julian kanssa. Tässä vaiheessa lukijan ja huvilan välissä on useita välittäviä kehyksiä. Ensinnäkin on olemassa tila eli huvila. Tässä tilassa on kaksi henkilöahmoa, nuori Samuel ja Julia, jotka kokevat huvilan tietyllä tavalla. Heidän olemisensa huvilan tilassa on tallennettu videokameralle. Tätä videokuvaa katsoo aikuinen Samuel, joka kokee videon kautta välittyneen tilanteen. Lukijalle koko asetelma välittyy kertojan kertomana. Lukijan ja huvilan välissä on yhteensä neljä välittävää kehystä: nuori Samuel ja Julia (KOKEMINEN), videokamera (NÄKEMINEN), aikuinen Samuel (KOKEMINEN) ja kertoja (KERTOMINEN). Kertojan tajunta ei sinänsä korostu kohdeteoksissa, mutta hän on silti läsnä välittävänä rakenteena.

Nuoren Samuelin ja aikuisen Samuelin kokemuksen voi kuitenkin tulkita yhdistyvän osittain, sillä katsoessaan videota aikuinen Samuel alkaa ikään kuin elää uudelleen videon tallentamia tapahtumia. Kun Julia kysyy videolla nuorelta Samuelilta huvilan ympärillä leijuvasta hajusta,

aikuinen Samuel vastaa, ettei tiedä mikä se on, kun nuori Samuel kameran takana on vaiti. Aikuinen Samuel kuitenkin muistaa, millainen haju oli, ja videon päättymisen jälkeen hän ryntää vessaan yökkimään. Vaikka nuoren ja aikuisen Samuelin kokemusten kehysten voidaan ajatella olevan ainakin osittain päällekkäisiä, se ei häivytä lukijan ja huvilan välissä olevaa videokameran tuottamaa näkemisen kehystä. Lukijalla ei ole pääsyä huvilan alueelle ja atmosfääriin muutoin kuin videokuvan kautta. Lukija ei pääse nuoren Samuelin ja Julian kokemuksen sisälle, sillä kameran silmä tallentaa vain näiden ulkoiset reaktiot. Myöskään aikuinen Samuel ei valaise nuorten kokemusta omassa kokemisen kehyksessään.

Kehykset kuitenkin vähenevät sitä mukaa kun topografinen välimatka huvilaan lyhenee. Huvilan tila välittyy lukijalle enää vain kahden kehysten kautta: henkilöahmon kokemisen ja kertojan kertomisen. Tällöin lukijalla on myös pääsy henkilöahmojen kokemukseen huvilasta, jolloin myös lukijan kokemuksen voidaan ajatella rakentuvan kokonaisvaltaisemmin. Tätä asetelmaa voidaan havainnollistaa huvilan ympäristössä leijuvan hajun avulla. Kun huvila välittyy lukijalle useiden kehysten kautta, hajua ei kuvata millään tavalla. Lukija todistaa henkilöahmojen reaktioita hajuun, mutta ei ylety näiden kokemukseen. Kun välittäviä kehkyksiä on vähemmän, myös hajua kuvataan:

Haju oli turpea, päälleikävä ja etova. Samuel oli kerran löytänyt uunin ja kaapin väliin pudonneen silakan, kun isä oli käskennyt selvittämään, miksi keittiössä haisi. Tämä löyhy oli sata kertaa pahempi, mutta samalla salakavalampi. (K, 221.)

Hajun kuvaamisen myötä huvilan atmosfääri välittyy lukijalle kokonaisvaltaisemmin. Lukijalla on pääsy henkilöahmon kokemukseen, jolloin myös lukijan kokemus huvilasta rakentuu aistivoimaisemmin. Kerronnan voidaan näin jäljittelevän todellista tilan kokemista: useiden välittävien kehysten kautta kokemus välittyy rajoitetummin, henkilöahmon kokemana kokonaisvaltaisemmin. Välittävät kehykset lukijan ja huvilan välillä toteutuvat muuallakin kertomuksessa kuin pelkästään kohdassa, jossa Samuel katsoo videokuvaa. Esimerkiksi muiden henkilöahmojen huvilasta kertomat tarinat voidaan tulkita ylimääräisiksi välittäviksi KERRONNAN kehyksiksi.

Saattajan topografisessa maisemassa ei korostu niinkään henkilöahmojen liike, vaan paikallaan pysyminen, sillä kauhua herättävä paikka sijaitsee päähenkilön talossa. Liike *Saattajan* topografisessa maisemassa on enemmän vertikaalista, sillä siinä kauhua herättävä paikka on kellari. Koska kellari on osa päähenkilön taloa, ja siellä on sauna-, pesu- ja varastotilat, sinne kulkeminen ei ole yhtä poikkeuksellista kuin vanhaan autioon huvilaan meneminen. Täten kellariin suuntautuva

liike ei ole niin kohosteista, vaikka kellarin synkkää atmosfääriä tuodaankin esiin. Sen sijaan kohosteiseksi voidaan tulkita liike, joka suuntautuu kellarista pois päin. *Saattajassa* kellarin ja muun miljöön välinen liike voidaankin tulkita päinvastaiseksi, kuin mitä se on *Kuokkamummossa* huvilan ja muun miljöön välillä. Kun *Kuokkamummossa* korostuu henkilöhahmojen liike kohti huvilaa, *Saattajassa* korostuu ylikuonnollisten olioiden liike kellarista muuhun miljööseen, ikään kuin henkilöhahmojen omaan tilaan.

Edellä olen tuonut ilmi, että kohdeteoksissa tilan esittäminen perustuu henkilöhahmojen liikkeeseen tuossa tilassa. Olen myös osoittanut, että tila koetaan henkilöhahmojen kautta. Lukijan voidaan ajatella sijoittuvan tarinamaailman tilaan tekstin tarjoamalla tavalla. Herman (2004, 301) ja Zoran (1984, 320, 322) puhuvat perspektiivistä, josta tekstuaalisen maailman tila nähdään. Herman avaa perspektiivin käsitettä vertaamalla toisiinsa topologista ja projektiivista sijaintia. Topologista sijaintia rekonstruoidessaan lukija rakentaa mielessään karttaa tekstuaalisen maailman miljööstä. Projektiivista sijaintia rekonstruoidessaan lukija taas sijoittuu tiettyyn paikkaan tuolla topografisella kartalla. Zoran havainnollittaa perspektiiviä yksinkertaisesti oppositiolla siellä versus täällä. Täällä on etualaistettu tila, eli tarinamaailman sisällä oleva tila, jossa kerronnan hetkellä ollaan, ja siellä on taka-alaistettu tila, joka on tarinamaailman kaikki se muu tila, jossa kerronnan hetkellä ei olla.

Sisäisen fokalisaation myötä lukija tarkkailee kohdeteosten tarinamaailmaa pääasiassa samasta perspektiivistä kuin henkilöhahmot. Tila myös välittyy lukijalle nimenomaan henkilöhahmojen kokemana. Ryanin (2001, 132) mukaan kerronta, jossa kertojan ja lukijan muodostama ”virtuaalinen keho” yhdistyy tarinamaailman henkilöhahmon kehoon, on hyvin immerstiivistä. Käsitän immerstiivisen lukukokemuksen syntyvän tällaisessa tapauksessa siitä, että henkilöhahmon kanssa yhdistyvä perspektiivi sijoittaa lukijan tekstuaaliseen maailmaan tavalla, joka muistuttaa lukijan sijoittumista todelliseen maailmaan. Lukija havainnoi tekstuaalisen maailman tilaa henkilöhahmon kautta, jolloin henkilöhahmosta tulee lukijan eräänlainen avatar tekstuaalisessa maailmassa. Tällaisen lukijan yhdistymisen henkilöhahmon kanssa voi ajatella palvelevan kauhun herättämistä lukijassa. Seuraavassa katkelmassa kuvataan, kuinka Samuel menee aikuisena Bondorffin huvilaan:

Talon harjan ja yksinäisen tornin muodot mustanharmaita pilviä vasten saivat pysähtymään. Ympärillä havisi kaislikko, jossakin takana kuului metsän raskaampi kohina. [- -]

[- -]

Samuel käveli määrätietoisesti talon kuistille. [- -]

[- -] Samuel koputti lasiin. [- -]

Likaisen ikkunan takaisessa hämärässä mikään ei muuttunut. Sisältä kuului kuitenkin ääntä. Samuel käänsi päätään ja kuunteli. Tömähdyksiä. Kimeä, ujeltava ääni, joka sekoittui tuulen ulvontaan heti, kun siitä luuli saavansa kiinni. Samuel painoi korvansa lähemmäs ovi-ikkunaa. Värähti taaksepäin sen kylmästä kosketuksesta. [- -]

[- -]

Samuel astui askelen taaksepäin ja lasi kätensä kahvalle. Ovi kirskahti, vastusteli hetken ja avautui sitten piirun verran. Sieraimiin tulvahti tunnistamaton haju. Paksu ja tunkkainen.

[- -]

[- -] Samuel avasi ovea enemmän. Edessä oli pieni lasitettu kuisti. Toinen ovi, jonka ykstyiskohtia ei hämärässä nähnyt. Samuel kaivoi kännykän uudelleen taskusta. Sen kylmässä valokehässä näkyi lankkulattiaa. Kupruilevan ja saumoistaan nauravan kuviotapetin peittämää seinää. Samuel liikutti valoa hitaasti oikealle, kunnes seinä koki katosi ja edessä näkyi kapea, alaspäin johtava käytävä. Samuel astui sisälle. (K, 162–164.)

Katkelmassa meno Bondorffin huvilaan esitetään Samuelin perspektiivistä, Samuelin kokemana. Kerronnan voidaan tulkita kutsuvan lukija kokemaan tila Samuelin kautta. Lukija sijoittuu tilaan Samuelin lailla: ensin ollaan piha-alueella, sitten edetään kuistille, lopulta astutaan sisään lasitetulle kuistille. Lukijassa simuloidaan sen näkemistä, kuulemista, tuntemista ja haistamista, minkä Samuelkin aistii: talon harjan taivasta vasten, tömähdykset ja ujelluksen talon sisällä, ovi-ikkunan kylmyyden, paksun ja tunkkaisen hajun. Moniaistisen kuvauksen voidaan ajatella tuottavan lukijalle aistillisesti kokonaisvaltaista tilakokemusta.

Koska tila välittyy Samuelin kokemuksen kautta, lukija ikään kuin jakaa myös Samuelin epätietoisuuden. Sisältä kuuluu ääniä, tömähdyksiä ja ujellusta, mutta se ei selviä, mitä nuo äänet ovat. Epämääräiset ja salaperäiset äänet kartanossa, jonka pitäisi olla autio, tuottavat epävarmuutta, jännitystä ja pelkoa siitä, mitä huvilan sisällä mahtaa olla. Näkökentän rajoittuminen kännykän valokeilaan vain vahvistaa näitä tunteita. Lukija tietää tilasta vain sen, minkä Samuel pystyy näkemään: lankkulattian, kupruilevan kuviotapetin ja alas johtavan käytävän.

Katkelmassa myös kerronnan muoto ikään kuin asettaa lukijan samaan tilaan Samuelin kanssa. Katkelmassa kerrotaan, että ”ympärillä havisi kaislikko” ja ”takana kuului metsän kohina”. Siinä ei eritellä, kenen ympärillä kaislikko havisi ja kenen takaa kuului metsän kohina. Tulkitsen, että tässä painopiste siirtyy kertojan kehyksestä enemmän kokijan kehukseen. Kertojan välittävä kehys näennäisesti himmenee ja lukija lähestyy Samuelin kokemusta. Näin lukijaa kutsutaan kokemaan tila aivan kuin lukija olisi siellä itsekkin. Tällainen kerronnan muoto tekee lukukokemuksesta hyvin immerssiivisen, sillä lukijan suhde huvilan ympäristöön on hetken näennäisesti välittömämpi. Kuten Grünbaum (2013, 134) kirjoittaa, henkilöahmon kautta fokalisoitunut kerronta kutsuu lukijan

kuvittelemaan, miltä tuntuu nähdä maailma ja toimia siinä henkilöihahmon perspektiivistä.

Kerronnan kehys ei kuitenkaan täysin katoa, vaan kertojan välittävä läsnäolo näkyy imperfektimuodossa ja henkilöihahmojen toimintojen kuvaamisena. Tämä ei kuitenkaan vähennä immersiota, sillä kuten Merja Polvinen (2012, 100) kirjoittaa, kertojan läsnäolo ei vähennä kertomuksen immersiiivisyyttä, sillä lukija tietää, että kyse on fiktiosta. Myös Grünbaum (2007, 302) tuo esiin, että lukija kokee kerrotut tapahtumat aivan kuin hän olisi suoraan todistamassa niitä sitä mukaa kun ne tapahtuvat kerrotussa maailmassa sen sijaan, että hänelle vain kerrottaisiin niistä jälkikäteen. Lukija kokee kerrotut tapahtumat suoraan maisemallisesti läsnäolevina, eikä huomioi välittävää kertojaa. Tällöin lukijalla syntyy myös vaikutelma, että hän osallistuu suoraan tarinamaailman tapahtumiin, ilman välittävää kehystä.

Ryan (2001, 130) käyttää immersion yhteydessä myös termiä spatiotemporaalinen immersio. Spatiotemporaalista immersiota voidaan tarkastella kahden tilan välisenä suhteena tai välimatkana. Toinen on se tila, jossa kertoja ja lukija ovat, ja toinen on tila, jossa kerrotut tapahtumat sijaitsevat. Spatiotemporaalinen immersio kasvaa sitä mukaa kun näiden tilojen välinen etäisyys pienenee. *Kuokkamummon* alkua voidaan tulkita tällaisesta tilallisesta näkökulmasta. Kuten edellisessä luvussa toin ilmi, *Kuokkamummon* alkua voidaan tulkita tarinamaailman sisäiseksi kauhukertomukseksi. Siinä kerronta on muuhun teokseen verrattuna poikkeuksellinen sinämuotoinen, presensissä oleva kerronta. Ryanin (mts. 136, 138) mukaan presens-aikamuoto ja sinämuoto voivat lisätä immersiota. Sinämuotoinen kerronta on immersiiivistä sen vuoksi, että samoin kuin ihminen ajattelee itseään puhuteltavan kuullessaan puhuttavan ”sinusta”, niin myös lukija ajattelee näin lukiessaan sinämuotoista kerrontaa. Sinämuotoisesta kerronnasta puhuessaan Ryan viittaa luonnollisesti englannin yleiseen sinäpassiiviin, jolla tarkoitetaan passiivista tekijyyttä, mutta joka muotonsa vuoksi on tulkittavissa myöskin puhutteluksi. Suomen kielessä sen sijaan sinämuodolla ei ole passiivista merkitystä, minkä vuoksi se on suomessa harvinaisempi kerronnan muoto. Näin ollen *Kuokkamummon* alun sinä-kerronta vaikuttaa puhuttelevan lukijaa. Ryanin (137–138) mukaan sinä-kerronnalla voidaan tuottaa illuusio, jossa kertoja ikään kuin osoittaa sanansa todelliselle yleisölle ja näin rikkoo kertomuksellisen viestinnän ontologisia rajoja.

Koska kertomuksella viestinnällisenä kommunikaationa on ontologiset rajansa, ei voida perustellusti väittää, että *Kuokkamummon* alussa kertoja todella puhuttelisi lukijaa, vaikka se siltä näennäisesti vaikuttaisikin. Kyse on pikemminkin vaikutelman luomisesta. Koska lukijalle paljastuu vasta luvun jälkeen, että kyse on tarinamaailman sisäisestä kertomuksesta intradiegeettiselle

yleisölle, lukija ei vielä ensimmäistä kappaletta lukiessaan tiedä, mistä siinä on kyse: kuka kertoo ja kenelle. Preesens-muotoisen puhuttelun luomaa vaikutelmaa voi hahmotella kahdella tavalla. Voidaan ajatella, että niiden myötä lukijan on helppo sijoittua mielikuvituksellisesti tarinamaailman sisään kertojan yleisöksi (narratee), jota kertoja puhuttelee. Näin voidaan tulkita etenkin sen jälkeen, kun selviää, että alun kertomus on intradiegeettinen kertomus. Lukija ikään kuin siirtyy omasta tilastaan tarinamaailman tilaan. Toisaalta voidaan ajatella, että kertoja kommunkoi lukijalle yli ontologisten rajojen spatiotemporaalisesti määräämättömässä tilassa, jonka lukija mahdollisesti voi tulkita omaksi tilakseen. Lukijasta ikään kuin tulee tämän kummitusjutun kuuntelija omassa tilassaan. Tällä tavoin *Kuokkamummon* alun lukukokemus voidaan kokea todella immersiivisenä: lukijan ei tarvitse immersoitua kerronnalliseen tilaan vaan hänelle kerrotaan hänen omassa tilassaan.

4 Henkilöhahmojen ja lukijan kauhu

Tässä luvussa tarkastelen emotionaalisen immersion tuottamista kohdeteoksissa. Kauhufiktio kontekstissa tutkin nimenomaan kauhun tunteen herättämistä. Olen tutkinut kauhun herättämistä myös edellisissä käsittelyluvuissa suhteessa juoneen ja tilaan, mutta tässä luvussa tarkastelen sitä suhteessa henkilöhahmoihin. Tarkastelen nimenomaan henkilöhahmojen ja lukijan kauhun suhdetta: miten lukijaa pyritään immersoimaan kertomukseen henkilöhahmojen kautta ja miten tällä tavoin pyritään tuottamaan kauhua lukijassa. Luku koostuu kolmesta alaluvusta. Ensimmäisessä alaluvussa tarkastelen lukijan kokemaa kauhua empatian valossa. Toisessa alaluvussa tarkastelen simulaatioon perustuvaa kauhun kokemusta, jossa empatian voi tulkita jäävän taka-alalle. Kolmannessa eli viimeisessä alaluvussa tutkin vielä, miten henkilöhahmojen kauhua kuvataan ja miten kauhun kuvaaminen suhteutuu lukijan kauhuun.

4.1 Lukijan empatia

Saattajassa Liljan taloon saapuu kosteusmittaaja Koskinen, jonka Lilja on kutsunut kellarin varastohuoneeseen toistuvasti ilmestyvän vesilätäkön vuoksi. Koskisen saavuttua Lilja lähtee kaupungille jättäen tämän tekemään töitään yksin taloon. Kun Lilja on kaupungilla hoitamassa asioitaan, kertomuksessa siirrytään seuraamaan kellarin tapahtumia. Koskinen on juuri saanut työt valmiiksi ja tekemässä lähtöä, kun hän alkaa kuulla naisen vaikerrusta alapuoleltaan. Sitten valot alkavat sammua ja syttyä, ja varastossa olevat tavarat alkavat täristä paikallaan kuin maanjäristyksessä. Lopulta lattialle Koskisen jalkoihin alkaa lorista vettä:

Keskeltä lattiaa pursuava vesi nousi tummaksi lätäköksi. Ja pian jotain muutakin alkoi kohota lattian yläpuolelle.

Koskisen sydän jarrutti ja alkoi paisua. Hän painoi kätensä rinnalleen. Huone puristui ympärille, ympärillä velloi ahdistus ja epätoivo. Paniikki tykytti ohimoilla, ja Koskinen haukkoi henkeään. Ilma oli liian paksua, hän ei saanut vedettyä sitä keuhkoihinsa. Hän perääntyi pari askelta, kääntyi ja astui kohti ovea, mutta tuntui kuin olisi kävellyt suossa. Joutui ponnistelemaan, aivan niin kuin niissä painajaisissa, joissa yrittää paeta, mutta jalat eivät kulje tarpeeksi nopeasti.

Ovensuussa Koskinen tunsi kevyen ilmavirran niskassaan (*älä käänny älä käänny voi hyvä jumala älä käänny!*) ja kääntyi katsomaan. Hengitys takertui karheaksi möykyksi kurkkuun, ja hän tuijotti halvaantuneena huonetta edessään. (*S*, 65.)

Tarinamaailmaa ja tapahtumia fokalisoidaan *Saattajassa* pääasiassa kertomuksen päähenkilön, Liljan kautta, mutta kellarin tapahtumat fokalisoituvat Koskisen kautta. Katkelmassa kuvataan

jonkin nousevan lattiasta, mutta siinä ei kerrota tai kuvailla, mikä tuo jokin on. Tämän voidaan tulkita osoittavan Koskisen fokalisaatiota: Koskinen ei kykene käsittämään, mikä vesilammikosta nousee. Koskisen fokalisaatiota osoittavat myös katkelmassa esitetyt Koskisen kokemukset ja tuntemukset: katkelmassa kuvataan, kuinka hän tuntee sydämensä temppuilevan, paniikin puristavan päätä ja ilman olevan liian paksua hengitettäväksi. Kun hän kääntyy paetakseen, hänen jalkansa eivät tunnu toimivan.

Koska tilanne fokalisoituu Koskisen kautta, voidaan puhua sisäisestä fokalisaatiosta. Ryan pitää sisäistä fokalisaatiota merkityksellisenä emotionaalisen immersion syntymisessä. Ryanin (2001, 149–150) mukaan emotionaalinen immersio perustuu siihen, että lukija kiintyy esitettyihin henkilöihämoihin. Kiintymyksen syntymisestä edesauttaa sisäinen fokalisaatio, sillä se mahdollistaa lukijan pääsyn henkilöihämon mielenmaisemaan, mikä puolestaan synnyttää intiimin suhteen lukijan ja henkilöihämon välille. Sisäisen fokalisaation myötä lukija ikään kuin oppii tuntemaan henkilöihämon, jolloin on todennäköistä, että lukijalla myös herää tunteita tätä kohtaan. Toisin sanoen sisäinen fokalisaatio ei ole vain tekstuaalisen maailman rakentumisen tapa, vaan myös lukijan tunteiden herättämisen keino. Koskisen henkilöihämon kohdalla ei välttämättä ole kyse siitä, että lukija oppisi tuntemaan tämän ja kiintyisi tähän, sillä sivuhenkilönä Koskinen esiintyy kertomuksessa vain lyhyen aikaa, minkä vuoksi lukijalle ei rakennu kovin kattavaa kuvaa hänestä persoonana. Sisäisen fokalisaation myötä lukijalla voidaan kuitenkin ajatella olevan ikään kuin pääsy Koskisen tajuntaan, mikä taas rakentaa intiimiä suhdetta lukijan ja kyseisen henkilöihämon välille.

Tilanne kellarissa rakentuu Koskisen kokemuksena tuosta tilanteesta, ja siinä etualaistuvat Koskisen kokemat kauhun tunteet. Kauhun tunne näyttäytyy fyysisinä oireina, kuten sydämen epätasaisina lyönteinä, hengenahdistuksena ja jalkojen toimimattomuutena. Henkilöihämojen tunteiden esittäminen voidaan nähdä yhtenä keinona herättää lukijassa tunteita. Esimerkiksi Pirjo Lyytikäinen (2016, 37) kirjoittaa, että ”[t]unteiden kuvaus tai ilmaisu synnyttää tunteita lukijoissa: lukijat eläytyvät tai reagoivat henkilöihämojen tai puhujien/kertojien tunteisiin”. Toisen tunteisiin eläytyminen ja reagoiminen edellyttää empatian tunnetta. Kauhun tunteiden kuvaaminen voidaankin nähdä keinona herättää lukijassa empatiaa hädässä olevaa henkilöihämoa kohtaan, mikä saa lukijan kauhistumaan henkilöihämon puolesta.

Lukijan ja henkilöihämon suhdetta voidaan ylipäättään kuvata empaattiseksi. Esimerkiksi Patrick Colm Hogan (2011, 22–23) tuo esiin, että siinä missä ihminen kokee tosielämässä egosentrisiä

tunteita, kirjallisuutta lukiessa hän kokee empaattisia tunteita. Tämä tarkoittaa sitä, että tosielämässä ihmisessä herättävät tunteita sellaiset tapahtumat, jotka koskettavat suoraan häntä itseään. Kirjallisuudessa taas tapahtumat eivät kosketa suoraan lukijaa, vaan henkilöhahmoja, jolloin tunteiden herääminen lukijassa edellyttää tältä empatiaa henkilöhahmoja kohtaan. Kauhukirjallisuuden kontekstissa tämän voidaan ajatella havainnollistuvan Carrollin (1990, 12, 91) luonnollisen kauhun ja taidekauhun käsitteiden suhteena. Luonnollisessa kauhussa ihminen kauhistuu olioita tai tapahtumia, jotka uhkaavat häntä itseään. Taidekauhussa taas kauhistuttavat oliot tai tapahtumat eivät uhkaa lukijaa vaan henkilöhahmoa, jolloin lukijan kauhistuminen perustuu huoleen henkilöhahmosta. Tämä jako määrittää myös henkilöhahmon kokeman kauhun ja lukijan kokeman kauhun eroa: henkilöhahmon kauhu on egosentristä, lukijan kauhu on empaattista.

Sisäinen fokalisaatio voidaan nähdä keinona vahvistaa lukijan empaattista suhtautumista henkilöhahmoon, sillä sisäisen fokalisaation kautta lukija kykenee eläytymään Koskisen kokemukseen ja tunteisiin. Eläytymistä edesautetaan vertaamalla Koskisen liikkumisen vaikeutta sellaisiin painajaisuniin, joissa liikkuminen tuntuu hidastetulta. Tällaisiin painajaisuniin viitataan katkelmassa *niinä* painajaisina, jolloin lukijan ikään kuin oletetaan tietävän millaisista painajaisista on kyse ja miltä liikkuminen niissä tuntuu. Univertauksen kautta pyritään immersoimaan lukijaa Koskisen kokemukseen. Katkelmassa on myös kohta, joka eroaa katkelman muusta tekstistä. Kyseinen kohta on sulkeissa ja kirjoitettu kursiiviin ilman välimerkkejä. Se voidaan mahdollisesti tulkita jonkinlaiseksi suoraksi tajunnankuvaukseksi, jossa Koskinen paniikinomaisesti kääntää tai anelee itseään olemaan katsomatta taakseen. Tämän pyynnön tai käskyn voidaan ajatella myös ilmentävän empaattisen lukijan ajatuksia, sillä empaattisen lukijan voi tulkita haluavan Koskisen pakenevan paikalta mahdollisimman nopeasti taakseen katsomatta.

Kellariin sijoittuvan kohtauksen alussa, ennen kuin kohtaa ylikuonnollisen ilmiön, Koskinen panee merkille, että ilma alkaa muuttua kellarissa raskaaksi:

Koskisen oli vaikea hengittää, ja hän yritti selvittää kurkkuaan parilla rykäyksellä. Oliko nyt flunssaa liikkeellä, ei kai hän ollut sairastumassa? Nyt ei olisi hyvä aika sairastua, kun tytön häätkin olivat tulossa. Siellä pitäisi olla skarppina, täytyisi pystyä taluttamaan tyttö alttarille ja pitämään morsiamen isän puhe. (S, 64.)

Koskinen ajattelee raskaalta tuntuvan ilman johtuvan mahdollisesti alkavasta flunssasta. Lukija, joka tiedostaa lukevansa kauhufiktiota, taas mitä luultavimmin osaa tulkita raskaaksi muuttuvan ilman pahaenteisenä, minkä vuoksi Koskisen ajatus saattaa vaikuttaa lukijasta jopa hyväntahtoisen

naiivilta. Tämän voi ajatella edesauttavan säälin ja empatian syntymistä lukijassa. Katkelmassa käy myös ilmi se, että Koskisella on tytär, joka on menossa naimisiin. Häissä isän pitäisi taluttaa tyttärensä alttarille ja pitää puhe. Lukijan empatiaa Koskista kohtaan voidaan ajatella rakennettavan tällä tavoin syventämällä tämän henkilökuvaa. Tyttären häiden mainitseminen on yksityiskohta, joka ei välttämättä ole juonen kannalta merkittävä, mutta jonka tehtävänä voidaan pitää henkilöahmon syventämistä. Kun käy ilmi, että Koskinen on isä, jolla on edessään yksi ihmiselämän onnellisimmista perhetapahtumista, hän saa enemmän inhimillisiä piirteitä ja hänen henkilöahmonsa ikään kuin syvenee. Tällöin lukijan empaattinen suhtautuminen tähän henkilöahmoon oletettavasti myös kasvaa.

Tällaisen yksityiskohdan esilletuomista voidaan tarkastella todellisuusefektinä (*l'effet de réel*), jonka Ryan (2001, 130) mainitsee ja joka on alun perin Roland Barthesin (1968) käsite. Todellisuusefektinä voidaan pitää sellaisia kertomuksessa esitettyjä yksityiskohtia, joilla ei ole juonellista tai symbolista funktiota. Sen sijaan niiden tarkoituksena on luoda illuusio todellisesta maailmasta. Ryan puhuu todellisuusefektistä nimenomaan tilallisen immersion yhteydessä, mutta se sopii hyvin myös emotionaalisen immersion yhteyteen. Mainitsemalla näennäisesti merkityksetön yksityiskohta Koskisen hahmosta voidaan tästä tehdä hiukan todellisempi, jolloin myös lukijan empaattinen sitoutuminen tähän hahmoon on todennäköisempää.

Huolimatta siitä, että henkilöahmosta voidaan pyrkiä tekemään todentuntuinen, lukija tiedostaa henkilöahmon olemuksen fiktiivisenä ja kerrottuna rakenteena. Lukija siis ei missään vaiheessa luule, että henkilöahmot olisivat todellisia ihmisiä. Tästä huolimatta lukijalla herää henkilöahmoa kohtaan empaattisia tunteita. Tällainen ilmiö, jossa lukijalla herää empatian tunteita sellaisia henkilöahmoja tai tilanteita kohtaan, jotka lukija tietää fiktiivisiksi, tekstuaalisiksi konstruktioiksi, voidaan nähdä paradoksaalisena. Esimerkiksi Ryan (2001, 149) on todennut, että lukijan kiintyminen henkilöahmoihin on nähty kirjallisuudentutkimuksessa lähes poikkeuksetta ongelmallisena, sillä siinä ylitetään ontologinen raja, joka erottaa fiktiivistä tarinamaailmaa ja lukijan maailmaa.

Ilmiötä kutsutaan kirjallisuudentutkimuksessa fiktion paradoksiksi, ja sitä on tarkastellut usea teoreetikko. Fiktion paradoksia on pyritty selittämään pääosin samojen teorioiden avulla kuin immersiotakin, esimerkiksi illuusion (ks. Wolf 2013) ja leikin tai teeskentelyn (ks. Walton 1993; Currie 1990) kautta. Myös Carroll on ottanut kantaa fiktion paradoksiin käsitellessään fiktion herättämiä kauhun tunteita. Carroll (mts. 29, 62, 87–88) on tuonut esiin fiktion paradoksin

ratkaisemiseksi ajatteluteorian: tunteet eivät vaadi uskoa kohteen todelliseen olemassaoloon, vaan lukijalla voi olla tunteita myös ajateltuja asioita kohtaan. Nämä tunteet eivät ole täysin samanlaisia kuin aktuaalisen maailman henkilöitä kohtaan heräävät tunteet, mutta ne ovat silti aitoja tunteita. Ajatteluteoriaa on kehitellyt myös Robert Yanal. Hän (1999, 160) on painottanut, että ajatusten tunteita herättävä voima perustuu lukijan kykyyn inaktivoida epäusko. Yanalin näkemys perustuu alun perin Samuel Taylor Coleridgen (1817) termiin epäuskon tarkoituksellinen pidättäminen (willing suspension on disbelief). Hilary Dannenberg puolestaan näkee asian eri tavalla. Dannenbergin (2008, 21) mielestä kyse ei ole niinkään epäuskon pidättelemisestä kuin uskon tarkoituksellisesta rakentamisesta (willing construction of belief). Hänen mukaansa lukukokemusta ylipäättään voidaan luonnehtia tutkimusmatkaksi, jonka viehättävyys perustuu ontologisten rajojen rikkomiseen. Lukija matkaa omasta maailmastaan kerronnalliseen maailmaan, jolloin lukija voi mielen simulaation avulla liikkua oman ontologisen kehyksensä ulkopuolella. Dannenberg kuvaakin fiktion lukemista ontologisen vapautumisen kognitiiviseksi simulaatioksi.

Ratkaisun fiktion paradoksin selittämiseksi on tarjonnut myös Alan Paskow (2004, 60–62). Hän on kehittänyt ”realistiteorian” (realist theory), jonka mukaan fiktiivisiä henkilöitä tulkitaan todellisina henkilöinä, jotka ovat olemassa maailmassa ”siellä jossakin”. Kyse ei ole siitä, että lukija todella luulisi tällaisen henkilöihahmon olevan olemassa, sillä lukija tiedostaa, että kyseessä on fiktiivinen, representoitu henkilö. Henkilöihahmot kuitenkin käsitetään loogisesti täydellisinä ihmishahmoina ja tekstistä ja lukijoista riippumattomina. Paskowin näkemys sopii sinäänsä Ryanin ja Hermanin näkemykseen tarinamaailmasta, jonka lukija kokee yhtä lailla ontologisesti täydelliseksi.

Paskowin näkemystä voidaan verrata myös Phelanin (2007, 5–6) teoriaan henkilöihahmosta kolmiosaisena rakenteena. Phelanin mukaan henkilöihahmon rakentumiseen osallistuu kolme eri tasoa: mimeettinen taso, temaattinen taso ja synteettinen taso. Yleisön vaste ja mielenkiinto suhteessa henkilöihahmoon vaihtelee tasoittain. Mimeettisellä tasolla henkilöihahmo tulkitaan mahdollisena ihmisenä. Tällöin lukijassa herää myös tunteita henkilöihahmoa kohtaan. Synteettinen taso on päinvastainen, sillä siinä henkilöihahmo nähdään keinotekoisena konstruktiona. Temaattisella tasolla henkilöihahmossa korostuvat taas ideologiset, filosofiset ja eettiset puolet. Emotionaalisessa immersiossa voidaan ajatella korostuvan henkilöihahmojen mimeettinen taso – lukija kiintyy henkilöihahmoon, sillä hän tulkitsee tämän mimeettisellä tasolla mahdolliseksi ihmiseksi. Tässä korostuu myös Rabinowitzin kerronnallisen yleisön rooli, jossa henkilöihahmot ja tapahtumat ikään kuin uskotaan todellisiksi. Kun lukija kerronnallisen yleisön roolissaan tulkitsee henkilöihahmon mimeettisesti todenkaltaiseksi, herää lukijassa myös empatia henkilöihahmoa

kohtaan. Jos lukija taas tulkitsee henkilöihahmon synteettiseksi tekstuaaliseksi rakenteeksi tai temaattisesti jonkin ideologian ilmentäjäksi, lukijalla tuskin heräisi tunteita tätä kohtaan, sillä silloin lukijan tulkinnassa korostuisi henkilöihahmon keinotekoisuus. Kerronnallisen yleisön roolin voidaan ajatella olevan yhteydessä empaattiseen lukijaan.

Se, että lukija tulkitsee Koskisen henkilöihahmon *Saattajassa* todellisen ihmisen kaltaiseksi, on merkityksellistä, jotta esitetty tilanne herättäisi lukijassa kauhua. Kun lukija kokee Koskisen henkilöihahmon todellisen kaltaiseksi, kellarin ylikuonnolliset ja kauhistuttavat tapahtumat merkityksellistyvät lukijalle. Hänessä herää empatiaa häntä ja kauhua kokevaa Koskista kohtaan sekä kauhua tämän puolesta. Kyseisessä kohdassa Koskisen ja lukijan kauhun tunteiden voidaan ajatella myös olevan sillä tavalla analogisia, että Koskisen tuntiessa kauhua myös lukijan tulisi tuntee kauhua. Carrollin (1990, 24) mukaan lukijan tunteiden voi ajatella heijastavan tai peilaavan henkilöihahmojen tunteita. Tämän taas voi päätellä tarkoittavan sitä, että henkilöihahmojen ja lukijan kauhu ovat yhteydessä toisiinsa: kun henkilöihahmot kauhistuvat, kauhistuu myös lukija.

Henkilöihahmojen ja lukijan emotionaaliset tilat saattavat kertomuksen kuluessa kuitenkin myös erota toisistaan. Särö emotionaaliseen analogiaan voi syntyä esimerkiksi silloin, kun lukija näkee ja tietää enemmän kuin henkilöihahmot. Tällöin yleensä kerronta lähestyy ulkoista fokalisaatiota. Ulkoinen fokalisaatio on alun perin Genetten (1986, 189–190) termi. Toisin kuin sisäinen fokalisaatio, ulkoinen fokalisaatio ei välity henkilöihahmon kautta, jolloin tilanteen ja tapahtumien tarkastelu ylittää henkilöihahmon perspektiivistä tehdyt havainnot. Tällöin kerronnassa voidaan tuoda esiin sellaisiakin havaintoja ja tietoja, joita henkilöihahmo ei havaitse tai tunne. Carroll (1990, 95) käyttää näin rakentuneesta tilanteesta termiä ulkoinen näkymä (external view), joka kerronnan sijaan painottaa lukijan näkemystä tilanteesta: lukija ikään kuin ”näkee” eli tietää tilanteesta enemmän kuin henkilöihahmo. Tällainen kerronnallinen asetelma mahdollistaa dramaattisen ironian syntymisen, jossa yleisö tietää käsillä olevasta tilanteesta jotain, mitä henkilöihahmot eivät tiedä. Schepelernin (1986, 37) mukaan dramaattinen ironia on yksi keino herättää kauhua yleisössä.

Esimerkiksi *Saattajassa* Koskisen kautta fokalisoituvien kellarin tapahtumien jälkeen kerronta palaa jälleen Liljan fokalisaatioon. Lilja palaa kaupungista ja näkee naapurien pihalla poliisiauton ja ambulanssin. Poliisi kertoo hänelle, että Koskinen on tappanut naapurin rouvan Liljan talon kellarista ottamallaan puutarhasaksilla. Lilja arvatenkin järkyttyy, mutta ei kuitenkaan tiedä, mitä kellarissa on todella tapahtunut. Tästä syntyy dramaattisen ironinen tilanne, jossa henkilöihahmon ja lukijan tiedot ja käsitykset eroavat toisistaan. Liljan mielessä Koskisen teot selittynevät luonnollisin

syin – että Koskinen on mahdollisesti seonnut. Lilja kertoo äidilleen puhelimesta, ettei kuitenkaan halua ajatella asiaa tai tietää syitä, miksi Koskinen tappoi naisen (S, 68). Lukija puolestaan tietää, että jokin yliluonnollinen olio riivasi Koskisen kellarissa ja sai tämän tappamaan naapurin naisen. Näin lukija tietää myös sen, että talon kellarissa on jotakin yliluonnollista ja vaarallista, mitä Lilja taas ei tiedä. Tästä asetelmasta syntyy jännite lukijan ja henkilöhahmon välille. Tietämätön ja pahaa-aavistamaton henkilöhahmo jää taloon, vaikka lukija tietää, että tämän olisi parasta lähteä sieltä pikimmiten.

*Kuokkamummos*sa dramaattisen ironian voi tulkita olevan pääasiallinen kauhun herättämisen keino kohdassa, jossa Pasi menee Bondorffin huvilaan. Lukijalle on teoksen tässä vaiheessa jo selvinnyt, että huvilalla on kammottava maine, siellä liikkuu karmivaa väkeä ja useampi henkilö on jo kadonnut sinne. Lukija siis tietää, että huvila on vaarallinen ja pelottava, eikä sinne kannata mennä. Pasi on professori ja Maisan ohjaaja, ja suhtautuu kyynisesti Maisan aikomukseen tehdä väitöskirja niinkin heppoisesta aiheesta kuin Kuokkamummon urbaanilegendasta. Pasi päättää lähteä kostean baari-illan päätteeksi huvilalle ilmeisesti todistaakseen Maisalle, ettei huvilassa ole oikeasti mitään pelättävää. Jo pelkästään Pasiin henkilöhahmon voi ajatella tuottavan tilanteeseen dramaattista ironiaa: kummitusjuttuihin kyynisesti suhtautuva tieteen harjoittaja menee yksin yöllä huvilaan, jossa lukija tietää olevan jotain yliluonnollista ja vaarallista.

Saapuessaan huvilan kuistille Pasi näkee tuolilla hahmon, jota hän luulee ensin mustalla kankaalla peitetyksi esineeksi. Pasiin koputtaessa sisäoveen hahmo alkaakin puhua ja sanoo oven olevan lukossa.

Tuolilla oleva hahmo selkiytyi vastaansanomattomasti ihmiseksi. Ei mitään mustaa kangasta. Oikea ihminen. Nainen näytti lysähtäneen tuoliin. Kätet riippuivat sivuilla. Sormenpäät olivat lähellä kuistin lattiaa, pää oli kallellaan. Ääni ei kuitenkaan ollut kuulostanut unissaan puhuvan ääneltä. Reipas, iloinen nuotti.

[- -]

Kallistunut pää ja riippuvat kätet eivät liikahtaneetkaan. Se sai Pasiin ajattelemaan, että kyseessä oli vatsastapuhujan nukke. Hän sai vain vaivoin tukahdutettua ajatuksen aiheuttaman naurunpuuskan. (K, 244–255.)

Katkelman kuvaus alkaa sen toteamisella, että tuolilla onkin ihminen eikä kankaalla peitetty esine, toisin kuin ensin luultiin. Tämä asiantila todetaan hieman katkonaisesti ja toisteisesti, minkä voidaan tulkita ilmentävän hämmennystä tai epäuskoa. Tämän taas voidaan ajatella osoittavan kuvauksen rakentuvan Pasiin fokalisaation kautta: Pasi on ensin luullut tuolilla olevaa hahmoa

joksikin esineeksi, mutta yllättäen se paljastuikin ihmiseksi. Pasiin näkökulmaa tuo esiin myös se, että naisen kuvataan *näyttävän* lysähtäneen tuoliin – voidaan tulkita että juuri Pasi saa sellaisen vaikutelman. Naisen asentoa kuvataan lyhyin lausein, jolloin kokonaiskuva asennosta syntyy niin ikään kuin vaikutelmien kautta. Naisen pirteä ääni luo kontrastin lysähtäneelle asennolle tehden naishahmosta absurdin. Tätä huolimatta Pasi ei ihmettele naisen omituista ja ristiriitaista olemusta. Lukija, joka tietää kauhukirjallisuuden konventiot ja tuntee nämä jo aiemmin kertomuksessa kuvatut naishahmot, osaa puolestaan tulkita naisen karmivaksi. Pasi taas kokee naisen asennon ensin koomisena – hän saa vain vaivoin oltua nauramatta. Myöhemmin hän kokee naisen ”helvetinmoiseksi tylsimykseksi” (K, 245). Naisen asennon karmivuutta lisää lukijan näkökulmasta se, että se saa Pasiin ajattelemaan vatsastapuhujan nukkea. Pasi ei kuitenkaan koe ajatusta kammottavana, vaan päinvastoin huvittavana, sillä hänen kerrotaan juuri ja juuri onnistuvan pidättämään naurunpuuskan.

Tilanne muuttuu lukijan silmissä suorastaan groteskiksi, kun selviää, että Pasi haluaisi päästä naisen kanssa sänkyyn. Lukijalle on kertomuksen kuluessa syntynyt karmiva ja iljettävä kuva huvilan naishahmoista, mutta Pasi pitää naishahmoa aivan tavallisena naisena. Sen lisäksi, että Pasi ei tiedä näistä naishahmoista niin paljon kuin lukija, hän on myös tukevassa humalassa melkein pä pilkkopimeällä kuistilla, mikä turruttaa hänen aistinsa ja arvostelukykyänsä. Ilman kauhuaspektia tilanne olisi lukijan silmissä jopa tragikoominen. Kun nainen lähtee hakemaan juotavaa, Pasi ajattelee naisen kasvoja. Pasi on pannut merkille, että naisen silmät ovat tummat ja iho kalpea, mutta hän perustelee havaintonsa sillä, että on yö ja kuistilla on pimeää. Tämä taas liittyy samaan järjeistämisen diskurssiin, minkä olen tuonut esiin jo edellisissä käsittelyluvuissa. Naisen suussa on kuitenkin jotain viialla, jonka Pasi panee merkille mutta jota hän ei kuitenkaan kykene selittämään. Pian nainen palaa sisältä juomapullon kanssa alastomana ja istuu Pasiin syliin. Intiimiä hetkeä häiritsee kuitenkin Pasiin mielikuva naisen suusta:

Mutta mielikuva naisen suusta oli ikävä. Pasi ei ollut säikähtänyt, kun nainen oli ensimmäisen kerran puhunut. Hän ei ollut tuntenut oloaan säikyksi missään vaiheessa.

Mutta se hymy. Se toi mielen tapauksen terveystieteiden odotushuoneeseen, kun Pasi oli lapsena murtautunut peukalonsa pesäpallossa, ja isä oli vienyt lääkäriin. Siellä oli ollut nainen, joka oli lähetetty suoraan hammaslääkäriltä. Pora oli repinyt suupielen, mutta nainen ei ollut tuntenut mitään, sillä hänen suunsa oli ollut puudutettu. Isä oli hoitanut juttelun, mutta Pasi oli vain tuijottanut sitä kohtaa, jossa suupieli jatkui liian pitkälle, kuin kasvojen piirtäjä olisi nukahtanut kesken työnsä ja kynä olisi jatkanut matkaansa. (K, 250.)

Katkelman alussa painotetaan sitä, että Pasi ei ole säikähtänyt mitään huvilassa ollessaan. Negaation

kautta esiintuotu huomio synnyttää kuitenkin päinvastaisen tulkinnan. Se voidaan ajatella vakuutteluna tai uskotteluna, johon turvaudutaan usein silloin, kun asiat ovat juuri päin vastoin kuin halutaan uskoa. Pasiin järkevä suhtautuminen voidaankin tulkita vain näennäiseksi. Riitasoinnun Pasiin näennäiseen järkevyyteen aiheuttaa naisen hymy, joka tuo Pasille mieleen revenneet suupielet. Naisen suupieliä ei suoraan kuvata revenneiksi, vaan naisen suun kerrotaan tuovan Pasille mieleen sellaisen tapauksen, jonka hän on lapsena nähnyt. Pasiin havainnointi on epämääräistä, aivan kuin hän ei saisi täysin kiinni tekemistään havainnoista, vaan joutuu lähestymään niitä kiertoteitse. Lukijalle puolestaan mielikuva naisesta, jonka suupielet ovat revenneet ja jonka hymy on sen vuoksi ”liiankin leveä”, on kammottava. Naishahmojen suuta on kuvattu aiemminkin. Samuel on nähnyt naishahmojen suussa uistimen, joka on repinyt näiden suuta ja kieltä tehden suusta tummanpunaisen. Vaikka näky ja siitä seuraava mielikuva saavat Pasiin epäroimään, hän ei kuitenkaan lähde tilanteesta. Myös naisen ihossa on jotain, joka kiinnittää hetkellisesti Pasiin huomion: ”Muisto naisen ihosta tuntui kämmenissä ja sormenpäissä. Venyvää, ryppyistä ihoa. Kuin vanhuksen ihoa. Hölynpölyä. Murhe pois.” (K, 252.) Pasi on aiemmin arvioinut naisen nuorehkoksi eli samanikäiseksi kuin hän itse on, tai korkeintaan kymmenisen vuotta vanhemmaksi. Pimeässä naisen iho tuntuu kuitenkin rypyiseltä vanhan ihmisen iholta. Humalainen Pasi kuittaa havainnon hölynpölyksi, mutta lukija osaa kauhistua tätä havaintoa.

Tilanne, jossa Pasi on huvilan kuistilla naishahmon kanssa, on lukijalle hyvin jännitteinen ja kauhistuttava. Kauhistuttavuus syntyy dramaattisen ironian keinoin niin, että lukija tietää enemmän kuin henkilöahmo, minkä vuoksi lukija myös kauhistuu tilannetta siinä missä henkilöahmo ei. Koska lukijalla on ollut pääsy Samuelin kokemuksiin huvilasta, lukija tietää, että huvila on vaarallinen ja pelottava paikka. Henkilöahmo puolestaan menee huvilaan tietämättä mitään siellä sattuneista tapahtumista ja uskomatta, että siellä voisi olla vastassa mitään pelottavaa. Tämän lisäksi henkilöahmo on vielä humalassa, mikä häiritsee hänen arvostelukykyään. Tilanteen edetessä henkilöahmon rationaalinen suhtautuminen ja pelottomuus kuitenkin kyseenalaistetaan. Tämä voidaan tulkita eräänlaiseksi rationaalisuuden järjen ja irrationaalisen tunteen dialogiksi, jonka voi ajatella jo aiemmin mainitsemaani järjen diskurssiin.

Kummassakin teoksessa dramaattisen ironian voidaan ajatella rakentuvan fokalisaation vaihdoksella. Kun kertomuksessa esitetään eri henkilöahmojen kokemia tapahtumia, voidaan luoda asetelma, jossa lukija tietää enemmän kuin henkilöahmot. Tällöin kerronta voi pysyä sisäisessä fokalisaatiossa ja silti välittää lukijalle sellaista tietoa, jota henkilöahmo ei tiedä, luoden lukijalle ulkoisen näkymän. Lukija saa tietoonsa tapahtumia, joita henkilöahmo ei tiedä,

pääsemällä osalliseksi muiden henkilöhahmojen kokemista tapahtumista, joista toisilla henkilöhahmoilla ei ole pääsyä.

Dramaattisen ironisessa tilanteessa voidaan ajatella korostuvan lukijan empaattinen suhtautuminen henkilöhahmoon. Kun lukija ikään kuin eriytetään henkilöhahmosta, heidän asemiansa erilaisuus korostuu. Tällöin myöskään lukijan ja henkilöhahmon tunteet eivät ole enää synkroniassa. Lukija ei kauhistukaan henkilöhahmon kanssa vaan tämän puolesta: *Saattajan* katkelmassa lukija kauhistuu tietämättömän Liljan puolesta ja *Kuokkamummon* katkelmassa tietämättömän Pasin puolesta. Voidaan myös ajatella, että kummassakin teoksessa vallitsee jo lähtökohtaisesti koko teoksen kattava dramaattista ironiaa muistuttava asetelma, joka syntyy lukijan ja henkilöhahmon asemien suhteesta. Lukiessaan kohdeteoksia lukija tietää alusta alkaen lukevansa kauhukirjallista teosta. Lukija tuntee kauhukirjallisuuden tradition ja konventiot, minkä vuoksi hän osaa tulkita kertomuksessa esitetyt tapahtumat ja tilanteet poikkeuksellisiksi, vaarallisiksi ja mahdollisesti yliluonnollisiksi jo silloin, kun henkilöhahmo ei vielä tee niin. Henkilöhahmojen asemaa voi puolestaan luonnehtia niin, että he elävät tavallista elämää ja asuttavat tarinamaailmaa samoin kuin lukija asuttaa omaansa. He eivät itse tiedä olevansa osa kauhukertomusta. Siksi kohdeteoksissa tapahtumat, joihin henkilöhahmot eivät kiinnitä huomiota tai jotka he tulkitsevat tavallisiksi tai korkeintaan hiukan kummallisiksi, ovat lukijalle ennakkovaroituksia jostakin pahasta ja kauhistuttavasta.

Empaattinen lukija haluaa *Saattajassa* Liljan lähtevän talostaan ja *Kuokkamummossa* Pasin lähtevän huvilasta. Kauhukirjallisuuden tradition tunteva lukija luultavasti kuitenkin tietää myös sen, että henkilöhahmo ei tule pakenemaan paikalta, vaan hänelle tulee lopulta käymään huonosti. Tämän asian tiedostamisesta huolimatta lukija ei lopeta lukemista, mistä syntyy ilmeinen ristiriita. Miksi lukija haluaa lukea eteenpäin, vaikka kertomuksessa kuvataan sellaista kauhistuttavaa tilannetta, jossa lukija tietää henkilöhahmolle käyvän huonosti? Tässä kohden on perusteltua todeta, että pelkkä kerronnalliseen yleisöön kytkeytyvä empaattisen lukijan rooli ei ole riittävä, kun tarkastellaan lukijan asemaa. Empaattisen lukijan voidaan ajatella haluavan, että henkilöhahmolle ei käy huonosti. Samaan aikaan lukijassa aktivoituu kuitenkin myös toinen halu. Tämän halun mukaisesti lukija nauttii siitä, että *Saattajassa* Lilja jää taloon ja *Kuokkamummossa* Pasi ei pakene huvilalta, sillä lukija haluaa tietää, mitä heille siellä tapahtuu. Tämä halu on täysin vastakkainen lukijan empaattisen halun kanssa, sillä sen mukaisesti lukija haluaa henkilöhahmojen laittavan itsensä alttiiksi kauheuksien kokemiselle ja lopulta kokevan jotain kauheaa, mitä lukija voi seurata sivusta.

Shaun Nichols (2006, 470–471) on tuonut esiin näiden kahden, keskenään vastakkaisen halun olemassaolon. Hänen mukaansa lukijassa vaikuttaa yhtäaikaaisesti kaksi vastakkaista halua: todelliset halut ja fiktion liittyvät halut. Nämä voivat olla ristiriidassa keskenään. Todelliset halut saavat lukijan toivomaan, että sankari selviytyy ja roisto kokee tappion. Näiden halujen lisäksi lukijalla on myös fiktion liittyviä haluja, jotka myötäilevät genreä. Nicholsin jaottelun voidaan ajatella toteutuvan kauhufiktiossa lukijan empaattisten ja sadististen halujen ristiriitana: toisaalta lukija haluaa henkilöhahmon selviytyvän, toisaalta hän haluaa, että tälle käy huonosti. Kuten jo edellä totesin, empaattisten halujen voi ajatella kuuluvan kerronnallisen yleisön rooliin. Toisten halujen, joita kutsun sadistisiksi haluiksi, voidaan puolestaan ajatella kuuluvan tekijän tarkoittaman yleisön rooliin. Tekijän tarkoittaman yleisön roolissa lukija tuntee kauhufiktion konventiot ja osaa nauttia niistä. Tässä roolissa lukija myös tiedostaa lukevansa fiktiota, jolloin sadistiset halut voidaan nähdä hyväksyttävänä: sadistiset halut kohdistuvat fiktiivisiin henkilöihin, joita ei oikeasti ole olemassa. Tekijän tarkoittaman roolin voi ajatella olevan tärkeä kauhukirjallisuuden kontekstissa, sillä ilman sitä lukija ei kokisi kauhufiktiota nautinnollisena vaan pelkästään kauheana ja vastenmielisenä.

Empatian tuottaminen voidaan nähdä *Saattajassa* ja *Kuokkamummossa* keinona herättää lukijassa kauhua. Tällöin lukija immersoituu kohdeteosten tarinamaailmaan kuin se olisi oikea ja henkilöhahmot siellä todellisia. Lukijassa pyritään kuitenkin herättämään kauhun ohella myös nautintoa, jolloin lukija immersoituu fiktiiviseen taideteokseen, tunnistaa kauhugenren konventiot ja osaa nauttia niistä. Näiden kahden vastakkaisen halun ja niihin kytkeytyvien lukijaroolien aktivoituminen voidaan nähdä merkittävänä immersion tuottamisessa.

4.2 Henkilöhahmot, lukija ja kauhun tunteet

Edellä olen tarkastellut kauhun herättämistä lukijassa empatian keinoin. Lukijan kokemaa kauhua ei kuitenkaan voi pelkistää pelkäksi empaattiseksi kauhuksi henkilöhahmojen puolesta. Seuraavassa *Saattajan* katkelmassa Lilja on mennyt ensimmäistä kertaa kellarin portaalin läpi tuonpuoleista edeltävään välitilaan etsimään äitinsä sielua. Siellä hän menee metsään, ja metsässä kulkiessaan hänestä alkaa tuntua, että jokin tarkkailee häntä.

Lilja seisoi paikallaan, silmät äänen perässä puolelta toiselle nytkähdellen. Hän kuuli sen liikahtavan oikealla puolellaan, sitten vasemmalla. Edessä, sitten takana. Välillä se oli

syvemmillä metsässä, sitten taas lähempänä.

Mikä se on?

Ei, mä en halua tietää!

Lilja yritti kääntyä takaisin, mutta jalat eivät enää suostuneet liikahtamaan, eivät eteen- eivätkä taaksepäin. Ja nyt kaikki muut äänet olivat kadonneet ympäriltä. Ei enää tuulta tai metsän rasahduksia. - -

Vain *se* kuului yhä edelleen. Sivulla. Takana. IHAN VIERESSÄ. (S, 220.)

Katkelman alussa kuvataan Liljan seisovan paikallaan ja hänen silmiensä liikkuvan äänen aiheuttajaa etsien. Liljan toimintaa tarkastellaan ikään kuin ulkopuolelta. Sitten siirrytään Liljan sisäiseen fokalisaatioon, kun hänen kerrotaan kuulevan, kuinka jokin liikahtaa ensin hänen oikealla puolellaan, sitten vasemmalla. Hän myös tuntee, etteivät hänen jalkansa suostu liikkumaan, kun hän yrittää lähteä pois metsästä. Sisäisen fokalisaation myötä tilanne välittyy lukijalle Liljan kokemuksen kautta. Katkelmassa kursivilla kirjoitetut kohdat voidaan ajatella suorana Liljan tajunnankuvauksena, jonkinlaisena sisäisenä dialogina, jota tämä käy mielessään. Varsinkin kohdan minä-muodon voidaan ajatella viittaavan siihen, että kyseessä on jonkinlainen suora lainaus Liljan tajunnasta. Näiden kursivoitujen kohtien voidaan ajatella mahdollisesti ilmentävän myös lukijan ajatuksia. Toisaalta lukija haluaa tietää, mikä olio Liljaa kiertää, toisaalta hän taas ei halua tietää. Tällöin dialogi voidaan tulkita esimerkiksi tarkoitetun yleisön ja kerronnallisen yleisön väliseksi dialogiksi ja näiden lukijaroolien välisen ristiriidan ilmentymäksi. Sen, että katkelman kursivissa esitettyä kohtaa voidaan tulkita toisaalta Liljan tajunnankuvauksena ja toisaalta mahdollisesti lukijan ajatusten ilmentymänä, voidaan tulkita lähentävän henkilöihahmon ja lukijan tajuntaa ja kokemusta. Henkilöihahmon ja lukijan tajunnan voidaan ajatella näennäisesti yhdistyvän. Tätä efektiä voidaan tulkita vahvistettavan myös sillä, että niin Lilja kuin lukijakaan ei tiedä, mikä Liljaa tarkkailee ja etsii. Kyseiseen olentoon viitataan tekstissä vain pronomineilla *jokin* ja *se*. Tällöin lukija jakaa Liljan epätietoisuuden sen olemuksesta.

Lukijaa voi ajatella lähennettävän Liljan kokemukseen myös deiktisten ilmaisujen kautta. Katkelmassa olennon kuvataan liikkuvan Liljan ympärillä. Olennon sijaintia kuvataan ensin kokonaisella lauseella: ”Hän kuuli sen liikahtavan oikealla puolellaan, sitten vasemmalla”. Sitten olennon kuvataan liikkuvan Liljan edessä ja sitten hänen takanaan, mutta tässä vaiheessa olennon sijaintia ei kuvata enää kokonaisin lausein vaan pelkin adverbiaalein: ”Edessä, sitten takana.” Näin on myös katkelman lopussa, jossa olennon sijaintia ilmaistaan pelkästään adverbiaalein *sivulla*, *takana*, *vieressä*. Pelkistetyn ja katkonaisen kerronnan muodon voidaan tulkita ilmentävän Liljan kasvavaa pakokauhua ja hänen ajatuksiaan, jotka kykenevät enää vain rekisteröimään olennon sijaintia suhteessa häneen. Tällaisessa kerronnassa tilanne on myös ikään kuin riisuttu sellaisista

kertovista elementeistä, jotka tuovat esiin välittävän kertojan läsnäoloa. Tällöin olennon sijaintia kuvaavien sanojen voi ajatella ilmentävän ikään kuin suoraan Liljan havaintoja. Myös lukijalla on tällöin näennäisesti suurempi yhteys henkilöhahmon tekemiin havaintoihin, jolloin voidaan myös ajatella lukijan havainnoivan tapahtumia henkilöhahmon lailla.

Katkelma päättyy Liljan havaintoon, että olento on aivan hänen vieressään. Loppu on kirjoitettu kapiteelikirjaimin, jolloin teksti on kooltaan hieman suurempaa kuin tavallinen teksti. Kapiteelikirjainten voidaan ajatella osoittavan Liljan säikähtämistä ja järkyttymistä, kun olento tulee niin lähelle häntä. Kooltaan suurempi kirjasin voi muun tekstin seassa myös luoda efektin, jossa teksti näyttää ikään kuin tulevan lähemmäs lukijaa. Kun katkelmassa olento tulee lähelle Liljaa, myös teksti vaikuttaa tulevan lähemmäs lukijaa. Tekstin voidaan siis tulkita ikään kuin jäljittelevän olennon liikettä tilassa ja pyrkivän luomaan analogiaa henkilöhahmon ja lukijan havaintojen ja kokemuksen välille.

Kauhun herättämisen näkökulmasta katkelman voidaan ajatella rakentuvan hieman eri tavoin verrattuna edellisessä alaluvussa tarkastelemiini katkelmiin. Aiempien katkelmien yhteydessä esitin, että lukijan kauhun herättämisessä merkittävässä roolissa on empatia, jota lukija kokee henkilöhahmoa kohtaan. Tulkitsen, että sen sijaan ylläolevassa katkelmassa korostuu empatian sijaan lukijan asettuminen esitettyyn tilanteeseen. Lukija kutsutaan simuloimaan tilaa ja tapahtumia henkilöhahmojen tajunnan kautta, jolloin lukijan voi ajatella voivan asettua tarinamaailmaan ja tapahtumien keskelle henkilöhahmon tavoin, ikään kuin olisi itsekin sisällä tarinamaailmassa. Henkilöhahmon tajunnan voi ajatella toimivan eräänlaisena avatarina lukijalle tarinamaailmassa. Olennaista on jälleen sisäinen fokalisaatio. Carroll (1990, 95) käyttää käsitettä sisäinen näkymä (internal view), joka lähestyy sisäisen fokalisaation käsitettä. Siinä lukija näkee tilanteen ikään kuin henkilöhahmon silmin ja tietää tilanteesta yhtä paljon kuin tämä.

Nekin katkelmat, joita käsittelin edellisessä alaluvussa, rakentuivat henkilöhahmojen sisäisen fokalisaation kautta. Lukijan suhde kyseisissä katkelmissa kuvattuihin tilanteisiin on kuitenkin erilainen. Fokalisaatioiden vaihdoksen myötä lukija pääsee sellaiseen asemaan, jossa hänen tietonsa, käsityksensä ja näkökulmansa tilanteesta on laajempi kuin tätä tiettyä tilannetta fokalisoivalla henkilöhahmolla. Tämä taas mahdollistaa empatian heräämisen lukijassa ja korostaa lukijan asemaa tapahtumien sivustaseuraajana. Katkelmassa, jossa Lilja on metsässä välitilassa, lukijan ja henkilöhahmojen asemien ero ei ole niin kohosteinen. Sen sijaan lukijan ja henkilöhahmojen tunteiden voidaan tässä katkelmassa ajatella lähestyvän keskinäistä analogiaa.

Henkilöhahmon ja lukijan asemia lähentää sisäinen fokalisaatio, välittävän kertojan äänen häivyttäminen ja tarinamaailman tapahtumien imitoiminen tekstin ulkoasussa. Henkilöhahmon ja lukijan emotionaalisen analogian voidaan ajatella syntyvän katkelmassa myös kuvatun tilanteen luonteesta: niin henkilöhahmo kuin lukijakaan ei tiedä, millainen välitilan metsä on. Vanha nainen on aiemmin kertomuksessa varoittanut Liljaa välitilaa ja tuonpuoleista halkovasta joesta, mutta välitilassa olevaa metsää ei ole mainittu, minkä vuoksi niin lukija kuin Liljakaan ei tiedä siitä mitään. Täten lukija jakaa tietämättömyytensä Liljan kanssa, ja metsässä ilmestytvä olento on yhtä lailla yllättävä, salaperäinen ja kauhistava niin lukijalle kuin henkilöhahmollekin. Peter Schepelernin (1986, 37) mukaan yksi tehokas kauhun herättämisen keino on juuri pitää lukija tietämättömänä tulevista tapahtumista, jolloin hän kokee samat epämiellyttävät yllätykset kuin henkilöhahmotkin.

Myös *Kuokkamummossa* on kohta, jonka kauhua tuottavaa potentiaalia voi tulkita lukijan ja henkilöhahmon emotionaalisen analogian näkökulmasta. Kohdassa Maisa menee huvilaan etsimään Pasia. Pasiin sijasta Maisa löytääkin Sagal-tytön huvilan kellariin lukittuna. Molemmat piiloutuvat kellariin kuullessaan jonkun liikkuvan ylhäällä huvilassa. Pilkkopimeässä kellarissa Maisa ei näe mitään, mutta päättää ryömiä pimeydessä nyyhkyttävän Sagalin luokse lohduttamaan tätä:

Hän [Maisa] haparoi pimeyttä, kunnes sormet koskettivat kangasta. Nyyhkytys oli nykivää, hätäntynyttä. Tyttö hyperventiloisi, ellei Maisa saisi häntä rauhoittumaan. Maisa halasi Sagalia ja puhui kaikkea sekavan rauhoittavaa, silitti hänen päätänsä. (K, 275.)

Maisa on pilkkopimeässä kellarissa, jossa hän ei näe mitään. Kun hänen sormensa koskettavat kangasta, hän olettaa löytäneensä Sagalin. Lukija rekonstruoi tilanteen sen perusteella, mitä Maisa aistii, joten lukijan voi ajatella olevan ikään kuin Maisan aistien varassa tämän toimiessa pimeässä kellarissa. Maisan lailla lukijan voi ajatella tulkitsevan, että Maisa todella pitää sylissään Sagalia. Sitten Sagalin ääni kuuluu yhtäkkiä Maisan takaa, kellarin oven luota:

”Mä olen täällä.”
Hetkellinen sekavuus.
Sen täytyi olla kuuloharha. Kellarin seinät kaikuivat omituisesti, mistä sitä tiesi, mistä mikään kuului. Hän silitti takkuisia hiuksia.
Siinä oli jokin pielessä.
Ei huivia. Vain kuivia, takkuisia hiuksia, jotka takertuivat sormiin.
”Mä olen täällä”, Sagal toisti.
Tytön ääni värisi pelosta.

Se tuli oven luota. Maisan takaa. Mikä ihmeen taikatemppu se nyt oli?

Maisa tunki reikäisen kankaan kämmentään vasten. Hytkyvä ruumis. Nyyhkytys hänen olkapäätänsä vasten. Maisa irrotti otteensa hitaasti. Pää oli edelleen hänen olkapäällään.

”Kuka tässä sitten – ?” hän kysyi pimeydeltä.

Nyyhkytystä.

Liikettä. Liikuttumista joka tapauksessa. Mitä sillä oli väliä, jos tässä kerran oli hysteerinen teinityttö. Mutta jokin oli pielessä. Liikuttuminen oli pidäteltyä, aivan kuin joku olisi yrittänyt olla itkemättä.

Tai nauramatta. (K, 276–277.)

Katkelmassa Maisan havainnoinnin prosessia ilmennetään typografian tasolla. Lauseet ovat lyhyitä ja alkavat pääosin aina uudelta riviltä, mikä luo kerrontaan katkonaisen vaikutelman. Kertojan kertova ote on vähentynyt pelkkien lyhyiden havaintojen tekemiseksi ja yksittäisten ajatusten esiintuomiseksi, ja ne voidaan tulkita nimenomaan Maisan havainnoiksi ja ajatuksiksi. Kertojan vetäytyminen taka-alalle luo illuusion Maisan ajatusten suorasta esittämisestä, jolloin lukijalla on näennäisen suora yhteys Maisan tajuntaan. Lukija simuloi tilannetta mielessään Maisan havaintojen perusteella ja etenee yhtä matkaa Maisan kanssa siinä ymmärtämisen prosessissa, jossa Maisa tajuaakin pitävänsä Sagalin sijaan sylissä jotakuta muuta.

Katkelman alussa on Sagalilta suora lainaus, jossa hän kertoo olevansa ”täällä”. Katkelmassa ei vielä kuvata, mistä suunnasta Sagalin ääni kuuluu, vaan sen sijaan kerrotaan Maisan kokevan hetkellistä sekavuutta ja kuittaavan kuulemansa kuuloharhaksi. Lukijalle ei vielä tässä vaiheessa välttämättä selviä, miksi Maisa ajattelee näin. Tajuamisen prosessi kuitenkin etenee, kun kuvataan Maisan silittävän huivin sijaan takkuisia hiuksia. Heti tämän jälkeen Sagalin ääni kuuluu taas, ja sen kuvataan tulevan oven luota. Maisa pohtii ihmeissään ja sekaisin, mikä taikatemppu kyseessä oikein on. Lukija sen sijaan arvaa, että Maisan sylissä ei ole suinkaan Sagal vaan joku muu henkilö. Maisan ymmärtämisen prosessi etenee hiukan hitaammin kuin lukijan, ja tämän voi ajatella johtuvan lukijan ja henkilöahmon eri asemista. Katkelmassa voidaan kuitenkin tulkita pyrittävän tuottamaan kauhua simulaation keinoin: lukija tarkastelee tilannetta Maisan kautta ja ikään kuin sijoittuu tilanteeseensa hänen tavallaan. Kuten Maisakin, myös lukija luulee Maisan pitävän aluksi sylissä nyyhkyttävää Sagalia, jolloin Maisan kokema ikävä yllätys on sellainen myös lukijalle.

Lyytikäinen (2016, 37) tuo esiin sen, että pelkästään henkilöahmojen tunteiden kuvaaminen ei ole ainoa tapa herättää tunteita lukijassa, vaan yhtä lailla ”[l]ukija vastaa tuntein sellaisiin asioihin, esineisiin ja tilanteisiin, jotka myös oikeassa elämässä herättävät tunteita”. Toisen puolesta kauhistuminen ei siis ole ainoa kauhistumisen tapa kauhufiktiossa, vaan lukija voi kauhistua myös

itse esitettyjä tapahtumia. Tällä tavoin heräävässä kauhussa voidaan ajatella painottuvan lukijan mentaalinen asettuminen tarinamaailmaan ja kerrottujen tapahtumien keskelle: jotta lukija voi kauhistua esitettyjä tapahtumia muutenkin kuin vain empatiaan perustuvalla tavalla, hänen tulee immersoitua tarinamaailmaan ikään kuin olisi itse sen sisällä ja kokisi itse kuvattuja tapahtumia. Esimerkiksi Thor Grünbaum (2007, 302) kirjoittaa, että lukija kokee kerrotut tapahtumat aivan kuin hän olisi suoraan todistamassa niitä sitä mukaa kun ne tapahtuvat tekstuaalisessa maailmassa sen sijaan, että hänelle pelkästään kerrottaisiin niistä jälkikäteen. Lukija kokee kerrotut tapahtumat suoraan maisemallisesti läsnäolevina, jolloin lukijalle syntyy sellainen vaikutelma, että hän osallistuu suoraan tarinamaailman tapahtumiin ilman välittävää kerrontaa. Tällöin painottuu lukijan sijoittuminen tarinamaailmaan, kun empatiaan perustuvassa kauhussa lukijan voi ajatella sijoittuvan ikään kuin tarinamaailman ulkopuolelle siinä mielessä, että hänestä tulee ulkoisen näkymän vuoksi tavallaan kauhistuttavien tapahtumien sivustaseuraaja.

Tulkintani mukaan ylläolevassa *Kuokkamummon* katkelmassa pyritään tuottamaan juuri sellaista simulaatiivista immersiota, jossa lukijan itse voi mentaalisesti ajatella sijoittuvan kellariin ja kokevan tapahtumia Maisan kautta myös itse. Tämän vuoksi *Kuokkamummon* tilanteen voida ajatella rakentuvan lukijalle hyvin aistivoimaiseksi ja kauhistuttavaksi. Näin tulkitsem myös tässä alaluvussa tarkastelemani *Saattajan* katkelman kohdalla. Toki tarinamaailman fiktiivisyys ja representatiivisuus on aina läsnä lukijan tietoisuudessa, eikä lukijan ja henkilöhahmon asemaa voi luonnehtia samanlaisiksi. Kuten Carroll (1990, 18, 91–93) kirjoittaa, yleisön reaktion tulisi lähentyä henkilöhahmojen reaktioiden kanssa, mutta lukijan reaktio ei koskaan kuitenkaan täysin kopioi henkilöhahmojen reaktiota. Henkilöhahmon ja lukijan tunteita erottaa vääjäämättä heidän asemiensa erilaisuus: henkilöhahmot ovat tarinamaailman sisällä, lukija sen ulkopuolella. Henkilöhahmon emotionaalinen vaste on luonnollista kauhua, joka perustuu huoleen omasta itsestä sekä uskon kauhistuttavien tapahtumien todenmukaisuudesta – lukijan emotionaalinen vaste on taidekauhua, ja se perustuu empatiaan, fiktion tunnistamiseen ja viihdyttäviin ajatuksiin. Tästä huolimatta kauhufiktio voi kerronnallisten keinojen avulla pyrkiä hämärtämään tarinamaailman ja lukijan maailman ontologista rajaa ja tuottamaan lukijassa simulaation kautta myös sellaista kauhua, joka ei perustu pelkkään empatiaan henkilöhahmoa kohtaan.

4.3 Kauhun kokemisen kuvaaminen

Edellä olen tarkastellut lukijan ja henkilöhahmojen kokeman kauhun suhdetta. Tässä alaluvussa siirryn tarkastelemaan tarkemmin sitä, miten henkilöhahmon kokemaa kauhua kohdeteoksissa

kuvataan. Tutkin myös sitä, miten henkilöihahmon kauhun kuvaaminen voidaan nähdä suhteessa lukijan kokemaan kauhuun. Henkilöihahmon kokeman kauhun kuvaamista voi pitää kauhufiktiolle ominaisena piirteenä. *Saattajassa* Liljan kohdatessa joesta nousevan hirviön Liljan kokemaa kauhua kuvataan seuraavasti:

Ja kun se lopulta kohosi pintaan, hän luovutti. Hän päästi irti köydestä ja vain seiso paikallaan, katsoi sitä kaikki voima hävinneenä ruumiistaan.

Se nousi aivan pintaan ja kohosi lopulta ylös vedestä. Lilja kuuli oman valittavan äänensä. Se tuntui tulevan jostain ulkopuolelta, ruumiista jota hän ei enää aistinut. (*S*, 269.)

Liljan kauhun kokeminen ilmenee fyysisinä reaktioina. Lilja lamaantuu: hän päästää köyden käsistään ja vain seiso paikallaan. Tällaisten ulkoisten toimintojen kuvaamisen voi ajatella osoittavan ulkoista fokalisaatiota, jossa Liljan toimintoja tarkkaillaan ikään kuin ulkopuolelta. Toisaalta katkelmassa välittyy myös Liljan fokalisaatio, kun hänen kerrotaan tuntevan voiman hävinneen ruumiistaan. Tässä Lilja tiedostaa oman fyysisen reaktionsa. Katkelman lopussa Lilja ei kuitenkaan enää tiedosta omia reaktioitaan, vaan havaitsee ne ikään ikään kuin oman itsensä ulkopuolelta: hän ei valita vaan kuulee oman äänensä valittavan jossain ulkopuolella. Lilja ikään kuin menettää yhteytensä kehoon, sillä hän ei enää aisti sitä eikä voi vaikuttaa kehollisiin reaktioihinsa.

Kohdassa, jossa Lilja näkee kuolleen miehen sänkyssä jalkopäässä, kuvataan Liljan reaktioita näin: ”Lilja hengitti katkonaisesti, sydän tempoi ulos rintakehästä. Tuntui kuin hänen ihonsa yrittäisi vetäytyä kasaan.” (*S*, 129.) Kauhun reaktio on hyvin fyysinen, sillä se kuvastuu katkonaisena hengityksenä, pamppailevana sydämenä ja kummallisina tuntemuksina ihossa. Kauhun reaktio ilmenee myös kehon hallinnan menettämisenä, kuten edelläkin olevassa katkelmassa: Liljan ”lihakset eivät suostuneet toimimaan, kaikki voima oli kadonnut ruumiista”, ja hänen ”koko ylävartalo oli turta” (*S*, 129–130). Samanlaisia henkilöihahmon fyysisiä reaktioita kuvataan myös silloin, kun Koskinen kauhistuu kellarissa kohtaamaansa yliluonnollista ilmiötä. Kauhun tunne ilmenee tuntemuksina sydämessä – ”sydän jarrutti ja alkoi paisua” – hengittämisen vaikeutena – ”[i]lma oli liian paksua, hän ei saanut vedettyä sitä keuhkoihinsa” – ja kehon lamaantumisenä – ”hän tuijotti halvaantuneena huonetta edessään” (*S*, 65).

Myös *Kuokkamummossa* kauhun kokemus on fyysistä. Kohdassa, jossa Maisa syyttää taskulampun katsoakseen ketä on pitänyt sylissään kellarin pimeydessä, kuvataan Maisan reagoivan näkemäänsä seuraavasti:

Sagal alkoi huutaa. Ääni täytti tilan ja tuntui siltä kuin seinät ja itse kivet olisivat ulvoneet. Maisa laskei alleen, muttei edelleenkään saanut päästettyä ääntäkään. Hän vain tuijotti värisevässä valokeilassa irvistäviä kasvoja ja haukkoi henkeään, sillä pimeys oli muuttunut vedeksi, joka tukki nielun ja jota taskulampun hohde ei pitänyt loitolla. (K, 277.)

Vaikka Sagal alkaa huutaa, Maisa ei kykene päästämään ääntäkään. Maisan hiljaisuus korostuu suhteessa Sagalin huutoon, joka täyttää kellarin ja kuulostaa saavan myös elottomat kellarin seinät ja kivet huutamaan. Maisan kehon voi tulkita lamaantuvan kauhusta, sillä katkelmassa kerrotaan, että Maisa ei *saanut* päästettyä ääntäkään. Tällaisen lauseenmuodon voi ajatella indikoivan sitä, että Maisa haluaisi huutaa tai että tällaisessa tilanteessa, jossa seinät ja kivetkin vaikuttavat huutavan, kuuluisi huutaa. Maisan voi ajatella menettävän kehonsa hallinnan, ja tätä osoittaa myös se että Maisa laskee alleen. Rakon hallinnan menettäminen osoittaa kehon hallinnan menettämistä, mutta se kuvaa myös äärimmäisen kauhun kokemista ja on melko harvinainen kauhun kuvaamisen keino kauhufiktiossa. Sen kuvauksen harvinaisuus ja intiimi luonne tekevät siitä kuitenkin vaikuttavan kauhun kokemisen kuvaamisen keinon. Samoin myös tässä katkelmassa tulee esiin henkilöahmon tapa reagoida hengityksellä kauhun tunteeseen. Hengittämisen vaikeutta kuvataan metaforisesti siten, että pimeyden kuvataan muuttuneen nielua tukkivaksi vedeksi.

Niinikään kohdassa, jossa Sagal huvilasta paetessaan näkee vilauksen kaislojen seassa liikkuvasta merihirviöstä, Sagalin kuvataan katsovan ”äänen suuntaan kauhusta jähmettyneenä”. Hänen vatsaansa kuvataan kylmävän, ja ”[t]unne hohkasi kaikkialle kehoon, sormiin ja varpaanpäihin” (K, 289). Fyysinen kylmyyden tunne leviää Sagalin vatsasta koko hänen kehoonsa. Lopulta hän ”alkoi huutaa, vaikei tiennyt miksi” (K, 290). Samoin kertomuksen lopussa Tarkastajaksi kutsutun henkilön kohdatessa hirviön kellarissa, kerrotaan, että ”hänen keuhkoistaan lähti ääni, josta ei itsekään tiennyt, oliko se itkua vai naurua” (K, 315). Sekä Sagal että Tarkastaja eivät kauhua tuntiessaan enää hallitse kehoaan: ensin Sagal jähmettyy kauhusta, ja sitten hän alkaa huutaa kuitenkin itse tiedostamatta, minkä vuoksi. Sagalin keho toimii ikään kuin hänen tiedostamattaan. Samoin käy Tarkastajalle, joka kuulee keuhkoistaan lähtevän äänen, jota hän ei osaa tulkita sen enempää itkuksi kuin nauruksikaan.

Fyysisten reaktioiden kuvailun voidaan todeta olevan kohdeteoksissa hallitseva keino kuvata henkilöahmojen kokemaa kauhua. Kummassakin teoksessa toistuvat henkilöahmojen fyysiset tunteet ja kyvyttömyys hallita omaa kehoaan. Kun yhteys omaan kehoon katoaa, henkilöahmot havainnoivat kehonsa toimintoja ikään kuin oman itsensä ulkopuolelta. Carroll

(1990, 22–23) tuo esiin, että kauhufiktiossa on ominaista kuvailla yleisölle henkilöhahmojen ulkoisia reaktioita, jotka vastaavat näiden kokemia sisäisiä reaktioita. Kohdeteoksissa ei niinkään korostu henkilöhahmojen ulkoinen kuvaus kauhun hetkellä, vaan fokalisaatio on sisäistä: henkilöhahmot tuntevat kehonsa reagoivan. Heidän kehonsa kuitenkin reagoivat hallitsemattomasti, jolloin henkilöhahmo havainnoi kehonsa toimintoja ikään kuin itsensä ulkopuolelta, voimatta vaikuttaa niihin mitenkään.

Kuokkamummossa on kohta, jossa kauhun kokeminen kuvataan hyvin eri tavoin kuin kohdeteoksissa muuten. Kyseisessä kohdassa Pasi on tietämättään niellyt uistimen, jonka avulla hänet pakotetaan veteen. Veteen joutuvan Pasiin kokemaa kipua ja kauhua kuvataan seuraavasti:

Pasi nosti katseensa kuuhan ja alkoi huutaa. Ei kivusta, vaan jostakin tunteesta sen takana. Kipu oli kuollut ja syntynyt musiikiksi, joka vain yltyi ja yltyi ja yltyi ja kukatkin aukesivat aamuisin siitä samasta musiikista tai mitä se ikinä olikaan. Pasi huusi vanhalle mykälle kuulle, jota ei ollut aiemmin koskaan todella nähnyt, sen kalpealle kauneudelle ja tummansinisille syvänteille kuin unessa, josta ei voinut herätä, sillä se oli syvin ja ensimmäinen uni, joka oli uneksinut kaiken.

[- -]

Kun vesi veti toisen kumisaappaan jalasta ja huokui sisään takin kauluksesta, hän tunnusteli kasvojaan ja sen tunnottomia onkaloita ja tajusi olevansa kuu.

”Pitäisi soittaa”, Pasi yritti sanoa, mutta nielu ja lihakset olivat jo sammalta, melkein kiveä. (K, 255–256.)

Pasiin kerrotaan alkavan huutaa. Huuto ei johdu kivusta, vaan ”jostakin tunteesta sen takana”. Tätä tunnetta ei nimetä, minkä voi tulkita osoittavan sitä, että Pasi ei osaa nimetä sitä. Tunteen voi tulkita olevan Pasille uusi, vieras ja ennenkokematon. Kykenemättömyys nimetä tuota tunnetta voidaan tulkita myös osoitukseksi subjektiivisesta tunteesta, jota Pasi ei osaa nimetä yhteisellä kielellä. Tämän vuoksi myöskään lukijalla ei ole pääsyä Pasiin kokemukseen, minkä voidaan ajatella ilmentävän mahdottomuutta eläytyä toisen kokemukseen.

Pasiin kokemus rakentuu metaforiseksi kokonaisuudeksi. Kipu personifikoituu joksikin eläväksi, joka kuolee ja syntyy uudelleen musiikkina. Paradoksaalisesti kauhun ja kivun kokemukseen liittyy kauniita asioita: musiikki, aamuisin aukeavat kukat, kuun kalpea kauneus. Kuu personifikoituu mykäksi, ja sen ennennäkemättömän kauneuden voi tulkita ilmentävän Pasiin ennenkokematonta tunnetta, ja sen vertautumisen syvään uneen voidaan ajatella kuvastavan mahdottomuutta kokemuksen tietoiseen tarkasteluun. Kuun voi myös ajatella symboloivan uudistusta, ja Pasi tavallaan kokeekin muodonmuutoksen: kauhun kokemuksessa Pasiin ruumis muuttuu vieraaksi ja epäinhimilliseksi. Hän kokee nielunsa muuttuvan sammaleksi, jopa kiveksi, ja itsensä muuttuvan

kuuksi. Kauhun kokemus ilmenee fyysisesti, mutta metaforisella tavalla.

Mäyrä (1996, 166) tuo esiin kauhun olemuksen ruumiillisena ja esikielellisenä kokemuksena. Hän huomauttaa, että kauhu on lopun perin paradoksaalinen: esikielellistä ja tiedostamatonta tilaa pyritään tarkastelemaan tietoisesti kielen avulla. Mäyrän mukaan kauhukirjallisuudessa on kyse siitä, että pelkoa pyritään pukemaan sanoiksi, mikä hänen muiden argumenttiansa valossa näyttää kuitenkin mahdottomana. Punter (1980, 408) on kirjoittanut gotiikasta, että vastustaessaan realismin antamaa kuvaa todellisuudesta se pyrkii ilmaisemaan totuutta muilla muodoilla, kuten esimerkiksi runollisella proosalla, tragedialla, ekspressionismilla, legendoilla ja myyteillä. Näin näytetään toteen se, että yksilön suhde maailmaan ei ole yksiselitteinen, vaan se koostuu myös syvyyden hetkistä, jotka voidaan vangita vain metaforien ja symbolien kautta.

Kohdeteoksissa fyysisten reaktioiden kuvaaminen voidaankin tulkita pikemminkin kauhun oireiden kuvaamiseksi, ei itse kauhun kuvaamiseksi. Henkilöhahmon kauhun kokemuksen kuvaamisessa ei voida tavoittaa itse kokemusta, vaan voidaan kuvailla pelkästään sen oireita. Fyysisten reaktioiden kuvauksen kautta lukija voi simuloida mielessään kauhun oireita, mutta ei kuitenkaan tavoittaa itse kauhun kokemista. *Kuokkamummossa* Pasiin metaforisesti ja symbolisesti rakentuva kauhun kokemus voidaan tulkita juuri sellaisena ”syvyyden” hetkenä, jota ei voi kielellisesti tai edes rationaalisestikaan kuvata.

Hermanille (2009, 14, 20) kvalia on yksi kertomuksen peruselementti. Kvalia tarkoittaa esitettyjen tapahtumien laatua eli niiden kokemista: millaista on elää ja kokea tapahtumia tarinamaailman sisällä. Fludernikille (2010, 20) kokemuksellisuus on kokonaan kertomusta määrittävä piirre ja syy kertomuksen kertomiseen. Hänen mukaansa tapahtumat ovat kerrottavia juuri siksi, että ne ovat kertojalle emotionaalisesti merkittäviä: ”kertomuksen tärkein ainesosa ei ole kerrottujen tapahtumien ketju vaan niiden kokemuksellinen - - lataus”.

Kauhukirjallisuudessa sinä kokemuksena, joka lukijalle halutaan välittää, voidaan pitää henkilöhahmon kauhun kokemusta. Kauhun kokemisen kuvauksen kautta lukija ei kuitenkaan voi tavoittaa sitä kauhun tunnetta, jonka henkilöhahmo kokee. Kauhun kokemisen kuvaaminen törmää ongelmaan, joka on aina läsnä kirjallisuudessa: siinä kokemus on aina kerrottua, välitettyä ja esitettyä. Lukija ei voi koskaan täysin immersoitua itse kokemukseen. Vaikka lukija pystyy simuloimaan tekstissä esitettyjä tapahtumia ja tiloja ja immersoitumaan niihin, niin kokeminen on aina loppujen lopuksi subjektiivista ja yksityistä.

Thomas Fahyn mukaan kauhukirjallisuuden lukemiseen kuuluu paljon muitakin tunteita kuin vain pelkkää kauhua. Fahy (2010, 1–2) luonnehtii kauhugenren tarjoamaa kokemusta terrorin innokkaana odotuksena, kauhun ja riemun sekoittumisena, mahdollisuutena kohdata turvallisesti jotakin ennustamatonta ja vaarallista sekä lopuksi helpotuksen tunteena kertomuksen päättyessä. Täten *Saattajassa* ja *Kuokkamummossa* ei siis ole kyse pelkästään kauhun kokemisesta tai eläytymisestä henkilöhahmojen kokemaan kauhuun, vaan kauhugeneerinen teos tarjoaa lukijalle ensisijaisesti nautittavan, taidekauhuun perustuvan lukukokemuksen.

5 Lopuksi

Olen pro gradu -tutkielmassani tarkastellut, miten Mia Vänskän *Saattajassa* ja Marko Hautalan *Kuokkamummossa* pyritään herättämään lukijassa kauhua immersiota rakentamalla. Olen tarkastellut immersiota kolmesta eri näkökulmasta: temporaalisena immersoitusena kertomuksen juoneen ja tapahtumiin, spatiaalisena immersoitusena tilaan ja miljööseen sekä emotionaalisen immersoitusena henkilöhahmoihin ja kertomuksessa esitettyihin hirviöihin. Tutkielman pohjavireenä on toiminut oletus, että kertomuksessa voidaan retorisesti rakentaa ja tuottaa sellaista lukukokemusta, jonka lukija kokee kognitiivisesti immersiiviseksi. Näitä immersion rakentamisen keinoja olen tarkastellut suhteessa kauhun herättämiseen lukijassa.

Kummankin kohdeteoksen temporaalista immersiota voidaan tulkita paljastumisen estetiikan valossa. Juonen kehittämisen voidaan nähdä alkavan kohdeteoksissa kertomuksen alussa esiintyvillä, tarinamaailmassa yliluonnollisiksi tulkittavien tapahtumien ilmenemisellä. Näiden tapahtumien kautta voidaan tulkita rakennettavan temporaalista immersiota, sillä ne toimivat eräänlaisina arvoituksina, jotka saavat lukijan etenemään kohti niiden ratkaisua ja aiheuttajan paljastumista. Paljastumisen päätepisteenä ja juonellisen huippukohtana voidaan pitää hirviön paljastumista ja kohtaamista. Toisaalta tällainen hirviön paljastumiseen nojaava juonellinen kaari voidaan nähdä riskaabelina, sillä hirviön tulisi täyttää lukijan odotukset. Hirviön kuvaus kohdeteoksissa rakentuu eri tavoin. *Saattajassa* painottuu hirviön suurempi kuvaus, kun *Kuokkamummossa* korostuu hirviön kuvaamisen vaikeus ja henkilöhahmojen siitä tekemät tulkinnat ja arviot. *Kuokkamummon* hirviötä voidaan tulkita mahdollisesti *Saattajan* hirviötä immersoivampana, sillä suoran kuvauksen puutteessa hirviö jää osin lukijan mielikuvituksen varaan, jolloin sen potentiaalinen kauhustavuus säilyy.

Kohdeteoksien juoni on luonteeltaan fantastinen, sillä siinä lukijan maailmaa vastaavaan tarinamaailmaan ilmestyy yliluonnollisia ilmiöitä. Juuri yliluonnollisuutta voidaan pitää kohdeteoksissa niiden kerrottavuutta tuottavana piirteenä. Jotta lukija voisi immersoitua kohdeteosten juoneen, on hänen hyväksyttävä tekstuaalisen maailman autonomia ja sisäinen logiikka, jonka todellisuuteen myös tulkinnallinen horjuvuus ja epävarmuus kuuluu. Immersiossa painottuu myös lukijan asettuminen sekä kerronnallisen yleisön että tekijän tarkoittaman yleisön rooliin, jolloin fantastinen juoni merkityksellistyy lukijalle toisaalta todenkaltaisena, toisaalta fiktiona.

Spatiaalinen immersio perustuu lukijan sijoittumiseen tekstuaaliseen tilaan, mikä edellyttää miljöön konstruoimista. Miljöön voidaan ajatella toimivan jonkinlaisena alustana kauhun kokemiselle. Kummassakin kohdeteoksessa rakentuu arkinen, lukijan maailmaa muistuttava miljöö. Tämä miljöö pitää kuitenkin sisällään muulle miljöölle vastakkaisen paikan, joka on yliluonnollinen ja sisältää hirviön. Kummassakin kohdeteoksessa tällainen paikka on talo ja etenkin sen kellari. Miljöön rakentumista ohjaavat sekä lukijan oman maailman skeemat että kauhugeneeriset skeemat. Tiettyjen paikkojen kauhistuttavuutta tuotetaan rakentamalla sinne tietynlaista atmosfääriä. Ilmapiiriä tuotetaan henkilöhahmojen kokemusten ja tulkintojen kautta, *Kuokkamummossa* myös reaktioiden sekä tarinamaailman sisäisten tarinoiden kautta. Merkityksellistä kauhun kannalta on lukijan suhde tekstuaaliseen miljööseen. Lukija ikään kuin sijoitetaan tekstuaaliseen tilaan henkilöhahmojen sisäisen fokalisaation kautta, jolloin lukijalle tarkastelee tarinamaailmaa henkilöhahmojen perspektiivistä. Tällöin lukija ikään kuin sijoittuu tarinamaailmaan henkilöhahmojen lailla. Täten spatiaalinen immersio ei synny vain miljöön konstruoimisesta vaan myös sinne sijoittumisesta. Tämän voi ajatella lisäävän kauhun tuottamista koetun tilan kautta: lukija kokee asettuvansa kuvattuun miljööseen ja sen kauhua herättäviin paikkoihin.

Kauhua tuotetaan kohdeteoksissa myös henkilöhahmojen kautta. Sisäisen fokalisaation kautta kuvataan henkilöhahmojen tunteita ja kokemuksia. Lukijan suhdetta henkilöhahmon tunteisiin voi tarkastella kahdella tavalla: empatiana tai simulaationa. Empatiassa painottuu lukijan kauhistuminen henkilöhahmon puolesta. Empatian heräämisessä korostuu lukijan asettuminen kerronnallisen yleisön rooliin, jossa henkilöhahmoa tulkitaan todellisen ihmisen kaltaisena. Kohdeteoksissa empatiaan perustuvaa kauhua herää lukijassa etenkin sellaisissa dramaattisen ironisissa kohdissa, joissa lukija tietää enemmän kuin henkilöhahmot. Tämä asettaa lukijan ja henkilöhahmon erilaisiin asemiin, joissa korostuu lukijan seuraaminen tarinamaailman tapahtumia ikään kuin ulkopuolelta. Tällöin myös lukija ja henkilöhahmo tuntevat erilaisia tunteita: lukija tuntee kauhua, mutta henkilöhahmo ei. Kerronnallista yleisöä edustavan empaattisen lukijan ohella toimii vastavaikuttajana kuitenkin myös tekijän tarkoittaman yleisön rooli, joka tiedostaa tarinamaailman geneerisyyden ja henkilöhahmojen fiktiivisyyden, ja jolla tämän vuoksi herää genreen liittyviä haluja, jotka kauhufiktion kontekstissa voidaan kutsua jopa sadistisiksi haluiksi. Lukijan kauhun tunne ei välttämättä perustu kuitenkaan pelkkään empatiaan henkilöhahmoa kohtaan ja kauhuun tämän puolesta, vaan kohdeteoksista voidaan osoittaa kohtia, jossa henkilöhahmon ja lukijan tajuntoja pyritään ikään kuin yhdistämään. Tällöin lukijan voi ajatella simuloivan henkilöhahmon kokemusta tarinamaailman sisällä eikä vain seuraavan sitä ulkopuolelta.

Kohdeteoksissa henkilöhahmojen kauhun kokemista kuvataan lähes poikkeuksetta fyysisinä reaktioina. Tällainen kauhun kokemisen kuvaus voidaan nähdä problemaattisena, sillä siinä päädytään oikeastaan kuvaamaan kauhun oireita eikä itse kokemusta., minkä voidaan ajatella ilmentävän kauhukirjallisuuden mahdottomuutta simuloida kauhun kokemista lukijassa ylipäättään. Kauhukirjallisuudessa ei olekaan kyse puhtaan kauhun vaan taidekauhun herättämisestä, johon kuuluu olennaisena osana myös nautinnon tunne.

Immersion rakentaminen voidaan tulkita kauhun keinoksi etenkin suhteessa teoksen miljööseen ja henkilöhahmoihin. Kohdeteosten miljöö koetaan kauhistuttavana juuri siksi, että lukija spatiaalisen immersion kautta ikään kuin itse sijoittuu siihen. Myös henkilöhahmoihin immersoituminen voidaan nähdä kauhun keinona joko niin, että lukija kiintyy heihin kuin todellisiin ihmisiin ja kauhistuu heidän puolestaan, tai niin, että henkilöhahmo toimii jonkinlaisena tarinamaailman avatarina lukijalle, jolloin korostuu myös lukijan spatiaalinen immersio eli sijoittuminen esitettyyn tilaan. Temporaalisen immersion käsittäminen kauhun keinoksi tuo kuitenkin mukanaan ongelmia, johon liittyy kauhufiktiolle ominainen ristiriita: miksi lukija kokee sellaisen juonen immersoivaksi, joka on kauhistuttavuutensa vuoksi samaan aikaan potentiaalisesti karkottava? Kun temporaalista immersiota tarkastellaan kauhun keinona, siinä voidaan todeta korostuvan lukijan asettuminen kerronnallisen yleisön rooliin, jossa kauhistuttava on samaan aikaan nautittavaa.

Immersion käsite sopi hyvin kauhukirjallisuuden tarkasteluun kauhun herättämisen näkökulmasta, mutta samalla se osoittautui ilmiönä ja tutkimuskohteena varsin laaja-alaiseksi. Käyttämällä Ryanin kolmijakoa olin ajatellut voivani tarkastella immersiota varsin kattavasti. Tutkielman edetessä kävi kuitenkin selväksi, että kolmen erityyppisen immersion tarkastelu muuttui jopa liiankin kattavaksi. Samalla kuitenkin ilmeni myös se, että immersion määrittelemisen yhdellä tavalla ei ole riittävää, sillä se on hyvin monitahoinen ilmiö ja toimii monella tavalla.

Tutkielmani myötä syntyi runsaasti ideoita siitä, mitä kaikkea kauhukirjallisuudesta olisi mahdollista tutkia ja mitä ei ole vielä tutkittu. Suomalaisen kauhukirjallisuuden kontekstissa olisi mielenkiintoista laajentaa tutkimusaineisto koskemaan suomalaista kauhukirjallisuutta kokonaan, ja tutkia esimerkiksi suomalaiselle kauhukirjallisuudelle tyypillisiä kauhun herättämisen keinoja. Kiinnostavaa voisi olla myös tarkastella, miten kauhun herättämisen keinot ovat mahdollisesti muuttuneet ajan kuluessa. Kauhukirjallisuutta olisi mielenkiintoista tutkia myös todellisen yleisön lukukokemuksen kautta, jolloin tutkimus ei jäisi pelkän spekulatiiviselle tasolle.

Lähteet

Kohdeteokset

Hautala, Marko 2014. *Kuokkamummo*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.

Vänskä, Mia 2011. *Saattaja*. Jyväskylä: Atena.

Tutkimuskirjallisuus

Bahtin, Mihail 1979 (1975). *Kirjallisuuden ja estetiikan ongelmia*. Venäjänkielisestä alkuperäisteoksesta *Voprosy literatury i estetiki* suomentanut Kerttu Kyhälä-Juntunen ja Veikko Arola. Moskova: Kustannusliike Progress.

Barthes, Roland 1968. ”L'Effet de Réel.” *Communications* 11. 84–89.

Bengtsson, Niklas 2001. *Kauhua ja kirmailevia kummituksia. Kotimaisen kauhun varhaisia vaiheita ja 90-luvun kauhukirjallisuutta*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu.

Botting, Fred 1996. *Gothic*. London & New York: Routledge.

Bruner, Jerome 1991. ”The Narrative Construction of Reality.” *Critical Inquiry* 18.1. 1–21.

Brümmer, Gero 2016. ”Of Minds and Monsters. The Eventfulness of Monstrosity and the Poetics of Immersion in Horror Literature.” *Narrative Theory, Literature, and New Media. Narrative Minds and Virtual Worlds*. Toim. Mari Hatavara, Matti Hyvärinen, Maria Mäkelä ja Frans Mäyrä. New York & London: Routledge. 167–186.

Carrol, Noël 1990. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. NY: Routledge.

Cohen, Jeffrey Jerome 1996. ”Monster Culture (Seven Theses).” Teoksessa *Monster Theory: Reading Culture*. Toim. Jeffrey Jerome Cohen.

Coleridge, Samuel Taylor 1817. *Biographia Literaria*. London: Rest Fenner.

Currie, Gregory 1990. *The Nature of Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.

Dannenberg, Hilary P. 2008. *Coincidence and counterfactuality: plotting time and space in narrative fiction*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Edwards, Justin D. & Graulund, Rune 2013. *Grotesque*. London & New York: Routledge.

Fahy, Thomas 2010. "Introduction." *The Philosophy of Horror*. Toim. Thomas Fahy. Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky. 1–13.

Fludernik, Monika 2010. "Luonnollinen narratologia ja kognitiiviset parametrit." Teoksessa *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*. Toim. Mari Hatavara, Markku Lehtimäki ja Pekka Tammi. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press. 17–43.

Genette, Gérard 1986 (1980). *Narrative Discourse*. Ranskankielisestä alkuteoksesta *Discours du récit* käänttänyt Jane E. Lewin. Oxford: Blackwell.

Gerrig, Richard 1993. *Experiencing Narrative Worlds: On the Psychological Activities of Reading*. Boulder, CO: Westview Press.

Grünbaum, Thor 2007. "Action between plot and discourse." *Semiotica* 165–1/4. 295–314.

Grünbaum, Thor 2013. "Sensory Imagination and narrative perspective: Explaining Perceptual Focalization." *Semiotica* 2013: 194. 111–136.

Herman, David 2004. *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Herman, David 2009. *Basic Elements of Narrative*. Chicester, U.K. & Malden, MA: Wiley-Blackwell.

Hills, Matt 2005. *The Pleasures of Horror*. London & New York: Continuum.

Hogle, Jerrold E. 2002. "Introduction: The Gothic in Western Culture." *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Toim. Jerrold E. Hogle. Cambridge: Cambridge University Press.

Hutchins, Peter 1996. "Tearing Your Soul Apart: Horror's New Monsters." *Modern Gothic: A Reader*. Toim. Victor Sage ja Allan Lloyd Smith. Manchester: Manchester University Press. 89–103.

Hänninen, Harto & Latvanen, Marko 1996. "Johdanto: Alussa oli pelko." *Verikekkerit. Kauhun käsikirja*. Helsinki: Otava. 9–11.

Ikonen, Teemu 2008. "Tarina ja juoni." *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä. Tietolipas 174*. Toim. Outi Alanko-Kahiluoto & Tiina Käkälä-Puumala. Helsinki: SKS. 183–205.

Kilpeläinen, Tapani 2015. *Silmät ilman kasvoja. Kauhun filosofiana*. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura ry.

Lovecraft, H. P. 2013 (1927/1939). *Yliluonnollinen kauhu kirjallisuudessa*. Suomentanut Jyri Nummelin. Turku & Tampere: Kustannusosakeyhtiö Savukeidas.

Lyytikäinen, Pirjo 2016. "Tunnevaikutuksia eli miten kirjallisuus liikuttaa lukijaa. Johdatusta tunteiden kognitiivisen poetiikan tutkimiseen." *Tunteita ja tuntemuksia suomalaisessa kirjallisuudessa*. Toim. Anna Helle ja Anna Hollsten. 37–57.

Matilainen, Hanna 2014. *Mitä kummaa. Opas kotimaiseen spekulatiiviseen fiktion*. Helsinki: Avain.

Mendlesohn, Farah 2008. *Rhetorics of Fantasy*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.

Mikkonen, Kai 2011. "Tekstianalyysin ja lukukokemuksen mahdoton yhtälö." *Avain* 1/2011. 38–53.

Mäyrä, Frans 2005. "Nopea viillos kauhuun." *Ulkomaisia kauhukirjailijoita*. Toim. Jukka Halme ja

Juri Nummelin. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu. 10–19.

Mäyrä, Frans 1996. ”Veren kirjat’ – kauhukulttuurin paradokseja.” *Sivupolkuja. Tutkimusretkiä kirjallisuuden rajaseuduille. Tietolipas 146*. Toim. Tero Norkola ja Eila Rikkinen. Helsinki: SKS. 165–184.

Nichols, Shaun 2006. ”Just the Imagination: Why Imagining Doesn't Behave Like Believing.” *Mind and Language 21 (4)*. 459–474.

Nickel, Philip J. 2010. ”Horror and the Idea of Everyday life. On the Skeptical Threats in Psycho and The Birds.” Teoksessa *The Philosophy of Horror*. Toim. Thomas Fahy. Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky.

Paskow, Alan 2004. *The Paradoxes of Art. A Phenomenological Investigation*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Phelan, James 2007. *Experiencing Fiction. Judgements, Progressions, and the Rhetorical Theory of Narrative*. Columbus: The Ohio State University Press.

Phelan, James 2009. ”Cognitive Narratology, Rhetorical Narratology, and Interpretive Disagreement: A Response to Alan Palmer's Analysis of *Enduring Love*.” *Style Vol 43: 3*. 309–321.

Polvinen, Merja 2012. ”Being Played: Mimesis, Fictionality and Emotional Engagement.” *Rethinkin Mimesis: Concepts and Practices of Literary Representation*. Toim. Saija isomaa, Sari Kivistö, Pirjo Lyytikäinen, Sanna Nyqvist, Merja Polvinen ja Riikka Rossi. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing. 93–112.

Punter, David 1980. *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. London & New York: Longman.

Rabinowitz, Peter J. 1987. *Before Reading. Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*. Ithaca & London: Cornell University Press.

Rabinowitz, Peter J. & Smith, Michael W. 1998. *Authorizing Readers: Resistance and Respect in*

the Teaching of Literature. New York: Teachers College Press.

Roine, Hanna-Riikka 2016. *Imaginative, Immersive, and Interactive Engagements. The Rhetoric of Worldbuilding in Contemporary Speculative Fiction*. Tampere: Tampere University Press.

Ryan, Marie-Laure 1991. *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington: Indiana UP.

Ryan, Marie-Laure 2001. *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore & London: The John Hopkins University Press.

Savolainen, Matti 1992. ”Gotiikka eilen ja tänään.” *Haamulinnan perillisiä*. Toim. Matti Savolainen ja Päivi Mehtonen. Helsinki: Kirjastopalvelu. 9–39.

Schaeffer, Jean-Marie & Vultur, Ioana 2008. ”Immersion”. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Toim. David Herman, Manfred Jahn ja Marie-Laure Ryan. London & New York: Routledge. 237–239.

Schepele, Peter 1986. ”Lajityyppikäsité ja kauhu-elokuva.” Teoksessa *Kun hirviöt heräävät. Kauhu ja taide*. Toim. Raimo Kinisjärvi ja Matti Lukkarila. Oulu: Kustannusosakeyhtiö Pohjoinen. 8–39.

Schneider, Steven Jay 2008. ”Horror Narrative.” *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Toim. David Herman, Manfred Jahn ja Marie-Laure Ryan. London & New York: Routledge. 224–225.

Todorov, Tzvetan 1975. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Toikkanen, Jarkko 2013. *The Intermedial Experience of Horror: Suspended Failures*. Palgrave Macmillan.

Walton, Kendall 1990. *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Wolf, Werner 2013. *Immersion and Distance: Aesthetic Illusion in Literature and Other Media*. Amsterdam, New York: Rodopi.

Zoran, Gabriel 1984. "Towards a Theory of Space in Narrative." *Poetics Today*, Vol 5:2. 309–335.

Muut lähteet

Aarnio, Maria 2014. "Mikä suomalaisia pelottaa, kauhukirjailija Mia Vänskä?" Verkkouutissivusto *Mtv.fi* 8.2.2014. Osoite: <https://www.mtv.fi/lifestyle/tunteet/artikkeli/mika-suomalaisia-pelottaa-kauhukirjailija-mia-vanska/3194880#gs.aFqqVlc>. Viitattu 27.10.2017.

Jurkka, Johanna 2016. "Aaveiden pelastajat." *Aamulehti* 30.4.2016.