

Pauliina Niemistö

TAITEEN ESITYKSET LEENA KROHNIN 2000- LUVUN SATIIRISISSA ROMAANEISSA

Yhteiskuntatieteiden tiedekunta
Pro gradu -tutkielma
Huhtikuu 2021

TIIVISTELMÄ

Pauliina Niemistö: Taiteen esitykset Leena Krohnin 2000-luvun satiirisissa romaaneissa
Pro gradu -tutkielma
Tampereen yliopisto
Kirjallisuustieteen maisteriohjelma
Huhtikuu 2021

Pro gradu -tutkielmassani käsittelen avantgardetaiteen satirisoituja esityksiä Leena Krohnin romaaneissa *Unelmakuolema* (2004), *Mehiläispaviljonki* (2006) ja *Kadotus* (2018). Kohdeteokseni ovat tematiikaltaan erittäin moninaisia, ja satiiriset kuvaukset taiteen tekemisestä ovat yksi yhteinen piirre niissä kaikissa. Tutkimusotteeni on tekstianalyttinen ja taiteenfilosofinen: selvitän satiirin rakentumista kohdeteoksissa ja abstrahoin analyysini pohjalta teosten sisäistekijät, joita nimitän satiirikoiksi. Vertaan kohdeteosteni satiirikkoja toisiinsa ja suhteutan ne osaksi laajempaa taiteenfilosofista keskustelua.

Kohdeteosteni satiirikot esittävät monet avantgardistit tekotaiteellisia pyrkyreinä ja käyttävät äänitorvinaan erityisesti teosten päähenkilöitä tai muuten merkittäviä henkilöihahmoja, jotka taas tyypillisesti suhtautuvat kummeksuen ja itseksien ihmetellen fiktiivisen maailman ilmiöihin, joita teoksessa kuvataan. Monessa kohtaa satiirikko valjastaa myös kertojan omaa asiaansa ajajamaan. Kertoja saattaa olla ironinen tai ymmärryskyvyttään näennäisen yksinkertainen, jolloin satiiri välittyy lukijalle vaivihkaisemmin. Pohdin tutkielmassani myös teosten satiirikkojen mielenmukaista taiteen ideaalia, jonka esitän vaativan taiteelta niin merkitystä, kauneutta kuin moraaliakin.

Teoreettisen taustan tutkielmalleni tarjoavat etenkin Dustin Griffinin satiiriteoria ja Alastair Fowlerin lajiteoria, jotka mahdollistavat satiirin tutkimisen ennen kaikkena kirjallisena keinona ja tekstuaalisena piirteenä sen sijaan, että satiiri mielletäisiin itsenäisenä lajina historiallisessa mielessä. Soveltuvien osin hyödynnän myös Mihail Bahtinin menippolaisen satiirin teoriaa. Lisäksi hyödynnän Wayne C. Boothin sisäistekijän käsitettä ja sen myöhempiä sovellutuksia.

Tutkielmani keskeisimmät taiteenfilosofiset tutkimuskysymykseni koskevat taiteen kriteerejä, päämääriä ja suhdetta moraalisiin. Näitä kysymyksiä tarkastelen eri taiteenteorioiden eli jäljittely-, muoto- ja ilmaisuteorioiden kautta. Taiteenfilosofisina lähtökohtoina ovat Aristoteles, Immanuel Kant, Leo Tolstoi sekä Richard Eldridge. Kysymys taiteen moraalivaatimuksesta nousee esiin erityisesti *Unelmakuolemassa*. Tulkitsen sen olevan osa suomalaista taidekeskustelua, joka velloi 1990-luvulla ja vuoden 2004 tienoilla Teemu Mäen *Sex and death* -videoteoksen (1988) ympärillä ja johon Leena Krohn itsekin osallistui aktiivisesti. Tutkielmani pohjalta esitänkin, että taidekeskustelussa tulisi erottaa toisistaan taiteen määritelmä ja laittomien tekojen oikeutus taiteen nimissä.

Käyttämieni teorioiden nojalla ja tekstianalyysin perusteella voidaan satiirin kohteeksi osoittaa joitakin yksittäisiä ilmiöitä kuten taiteen moraalittomuus ja merkityksettömyys. Tällä menetelmällä ei kuitenkaan voida selvittää, onko satiirikon mielestä vika avantgardessa itsessään, sitä taitamattomasti soveltavissa nykyaiteiteijoissa vai romaanien kuvaamien taideteosten kaltaisia tuotteita suoltavassa yhteiskunnassa. Katsonkin, että tämän kysymyksen vaikeus liittyy etenkin kohdeteosten satiirin tutkivaan luonteeseen.

Avainsanat: satiiri, sisäistekijä, avantgarde, taiteenfilosofia, Leena Krohn, taiteen etiikka

Tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck -ohjelmalla.

Sisällys

1	Johdanto	1
1.1	Tutkimusongelma	1
1.2	Aiempi Krohn-tutkimus	3
1.3	Keskeiset käsitteet	5
2	Taiteen ideaali Krohnin tuotannossa	16
2.1	Taiteen kriteerit ja päämäärät	16
2.2	Satiirikko – taiteen ideaalin asiantuntija?	22
2.3	Maiseman merkitykset	25
3	Krohnin satiirikot ja avantgardistit törmäyskurssilla	32
3.1	Sanataide ja merkitys	32
3.2	Performanssi- ja näyttämötaide – totta vai leikkiä?	42
3.3	Käsitetaide ja etiikka	49
4	Avantgarde ja moraalit	61
4.1	Näkökulmia moraalisiin: autonomismi ja moralismi	61
4.2	Kuoleman etiikka ja hyönteisten poetiikka Krohnin teoksissa	64
4.3	Onko moraalille tilaa avantgardessa?	67
5	Johtopäätökset	74
	Lähteet	82

1 Johdanto

1.1 Tutkimusongelma

Käsillä oleva pro gradu -tutkielmani pureutuu satiirisiin taiteen esityksiin Leena Krohnin 2000-luvun tuotannossa. Aineistokseni olen valikoinut Krohnin romaanit *Unelmakuolema* (=U, 2004), *Mehiläispaviljonki* (=M, 2006) ja *Kadotus* (=K, 2018), koska niissä taide ja etenkin avantgardistiset taidekokeilut saavat osansa satiirikon pisteliäästä huumorista.

Tutkielmani ei palvele ainoastaan Krohn-tutkimusta vaan myös satiiritutkimusta. Satiiria kaikessa monitahoisuudessaan voisi luonnehtia perin juurin tutkituksi ilmiöksi kirjallisuudentutkimuksessa, mutta taide satiirin kohteena ei siinä ole saanut osakseen ansaitsemaansa huomiota. Taiteelliset ihanteet ovat muuttuneet läpi vuosisatojen aivan kuten myös tavat suhtautua siihen. Koska taiteesta keskusteltaessa käydään neuvottelua estetiikan ohella myös arvoistamme, taiteeseen kohdistuva kirjallisuussatiiri on tärkeä tutkimuskohde. Taidesatiirin tutkimus ohjaa meitä, taiteen yleisöä ja arvojen soveltajia, tarkastelemaan ja arvioimaan kriittisesti paitsi esteettisiä myös moraalisia arvostuksiamme, siis viime kädessä oikeaa ja väärää.

Kysymys hyvän taiteen kriteereistä on askarruttanut ihmistä jo Platonista lähtien, ja se on puhuttanut myös taiteensisäisesti niin taiteilijoita kuin yleisöäkin, kuten työssäni osoitan. Taiteen esityksistä nimenomaan satiireissa on kuitenkin vaikea löytää tutkimusta, joka käsittelee (satiirisen) taiteen kykyä ikään kuin tarkastella itseään kriittisestikin sen sijaan, että tutkittaisiin vain satiiria taiteen keinona. Tämä saattaa johtua jossain määrin siitä, että taiteen esitykset ovat vain yksi mahdollinen satiirin kohde lukuisten muiden joukossa. Kuitenkin satiiritutkimusta soveltava tutkimukseni on näin täyttämässä selkeätä tutkimusaukkoa.

Keskeisimmät tutkimuskysymykseni tässä tutkielmassa voidaan jakaa kahdentyyppisiin kysymyksiin:

- 1) Taiteenfilosofiset tutkimuskysymykset: Mitkä ovat taiteen kriteerit ja päämäärät Leena Krohnin romaanien esittelemissä taideteoksissa? Millainen on taiteen suhde moraalisiin Krohnin teosten maailmassa?

- 2) Kirjallisuustieteelliset tutkimuskysymykset: Miten satiiri syntyy Leena Krohnin romaaneissa *Unelmakuolema*, *Mehiläispaviljonki* ja *Kadotus*? Millaista taiteen ideaalia kunkin kohdeteoksen sisäistekijä pyrkii rakentamaan? Millainen taide romaaneissa esitetään satiirisessa valossa ja miksi? Millä tavoin teokset suhteutuvat ja osallistuvat ympäröivään taidekeskusteluun ja mitä annettavaa niillä on siihen?

Tutkielmani rakentuu sekä taiteenfilosofisen keskustelun että tekstianalyysin pohjalle. Aloitan luvussa 1.2 esittelemällä aiempaa Leena Krohnin tuotannosta tehtyä tutkimusta ja perustelemalla omaa tutkimustani vielä lisää. Luvussa 1.3 selvitän keskeisimpien käsitteiden merkitystä ja määrittelen tämän tutkielman tarpeisiin sellaiset käsitteet, jotka helposti aiheuttavat väärinkäsityksiä niiden pitkään jatkuneen, kirjavan käytön vuoksi. Toisessa luvussa siirryn käsittelemään kohdeteosteni taidekäsityksiä. Luvussa 2.1 esittelen kolmentyyppisiä taideteorioita: jäljittely-, muoto- ja ilmaisuteorioita, joita tarkastelen kohdeteosteni valossa ja hyödynnän niiden taidekäsityksen selvittämisessä. Luvussa 2.2 pohdin kohdeteosten sisäistekijöiden käsityksiä taiteen ideaalista. Luvussa 2.3 selvitän maiseman ja luonnon merkityksiä sekä niiden kytköstä etenkin maalaustaiteeseen, joka on etenkin *Unelmakuolemassa* kiinnostavassa osassa.

Kolmannessa luvussa selvitän satiirin rakentumista kohdeteoksissani tarkemmin. Luvun kussakin alaluvussa keskityn yhdenlaisiin taiteen esityksiin. Luku 3.1 käsittelee sanataiteen esityksiä ja luku 3.2 performanssi- ja näyttämötaiteen kuvauksia Krohnin romaaneissa. Luvussa 3.3 tutkin teosten kuvauksia käsitetaiteesta ja kytken etenkin *Unelmakuolemassa* esitellyt käsitetaideteokset suomalaiseen taidekeskusteluun Teemu Mäen videoteoksesta *Sex and Death* (1988) ja sen ”kissantappovideonakin” tunnetusta osasta. Etenkin käsitetaiteen esitykset nostavat esiin joukon kysymyksiä (avantgarde)taiteen ja moraalien suhteesta, jota tutkielmani neljännessä luvussa siirrynkin ruotimaan tarkemmin. Aluksi luvussa 4.1 esittelen taiteenfilosofista keskustelua taiteen moraalivaatimuksesta ja keskustelun vastakkaiset kannat, autonomismien ja moralismin. Luvussa 4.2 tarkastelen elämää ja kuolemaa sekä niiden kunnioitusta ja hyönteissymboliikkaa Krohnin romaaneissa ennen kaikkea moraalisiin liittyvinä kysymyksinä. Luvussa 4.3 pohdin moraalivaatimuksen asettamia rajoituksia avantgardetaiteessa. Pohdin

autonomismiin liittyviä ongelmia myös yleisemmin ja päädyn esittämään, että moraalivaatimuksesta pitäisi luopua taiteen kriteereitä ja määritelmää koskevassa keskustelussa mutta ei taiteen tekemisessä.

Tutkielmani viidennessä luvussa kytken työni osaksi Krohn-tutkimuksen jatkoa mutta myös satiiritutkimuksen sekä taiteenfilosofisen keskustelun osaksi. Avaan myös kohdeteosteni kirjallisuus- ja taidekäsityksiä laajemmin osana Krohnin tuotantoa ja kirjallisuushistoriaa. Lopuksi kehittelen mahdollisia jatkotutkimuksen aiheita.

1.2 Aiempi Krohn-tutkimus

Leena Krohnin teoksissa satiiri kohdistuu tyypillisesti nykymaailmaan ja sen ilmiöihin kuten kielenkäyttöön, taidevirtauksiin, politiikkaan ja tapakulttuuriin. Hänen tuotantonsa on laaja ja peräisin useammalta vuosikymmeneltä, ja sitä on ehditty tutkia useistakin eri näkökulmista. Viime vuosina sitä on tutkinut etenkin Pirjo Lyytikäinen. Hänen tutkimuksensa *Leena Krohn ja allegorian kaupungit* (2013) keskittyy Krohnin 1980- ja 1990-luvulla julkaistujen romaanien allegorisuuteen. Uudemmassa ja edellistä yleistajuisemmassa esseekirjassaan *Pilviä maailmanlopun taivaalla* (2018) Lyytikäinen tarkastelee erityisesti Krohnin 2000-luvun tuotantoa muun muassa satiirin näkökulmasta. Hän ei kuitenkaan käsittele taidetta satiirin kohteena, vaikka tutkielmani aineistossa ja etenkin *Unelmakuolemassa* taide on varsin tärkeässä osassa. Ehkäpä siksi teoreettisen taustan sijaan Lyytikäisen esseeteos (2018, 8–9) tarjoaa minulle ensisijaisesti ideoita ja ajatuksia, kuten hän omienkin sanojensa mukaan ”etsii näkökulmia ja teemoja” ja ”nostaa esiin tunteita”, joita Krohnin teoksissa kuvataan. Aiemmissä artikkeleissaan Lyytikäinen on kiinnittänyt huomiota muutosten ja metamorfoosien esittämiseen (Lyytikäinen 1996), Krohnin todellisuuskäsitykseen (Lyytikäinen 1997) sekä subliimiin ja groteskiin Krohnin tuotannossa (Lyytikäinen 2000).

Toistaiseksi ainoa Krohnin tuotannosta väitellyt tohtori Juha Raipola on ruotinnut *Pereat mundusta* väitöskirjassaan *Ihmisen rajoilla. Epävarma tulevaisuus ja ei-inhimilliset toimijuudet Leena Krohnin Pereat munduksessa* (2015). Tyypillisesti *Pereat mundus. Romaani, eräänlainen* (1998) on nähty jonkinlaisena vedenjakajana Krohnin tuotannossa (esim. Lyytikäinen 2013, 9; Raipola 2015, 58). Juuri *Pereat munduksesta* alkaen Leena Krohnin 2000-luvun tuotantoa voi-

daan hyvällä syyllä luonnehtia satiiriseksi (Lyytikäinen 2013, 9), kun taas varhaisempaa tuotantoa ei samanlainen pisteliäisyys tai ironisuus leimaa. *Pereat mundus* oli ensimmäinen kosketukseni Leena Krohnin tuotantoon. Juha Raipolan artikkeli *Pereat munduksen* tulkinnallisesta ambiguiteetista (*Avain* 4/2012) oli kirjallisuustieteen tutkinto-ohjelmaani hakiessani yksi pääsykoemateriaaleista, ja analyysin kohdeteos alkoi artikkelin valossa vaikuttaa niin kiinnostavalta, että lainasin sen lopulta kirjastosta. Tuo ”romaani, eräänlainen” imaisikin vasta aloittaneen kirjallisuustieteen opiskelijan oitis mukaansa ja samalla vauhdilla myös Krohnin muun pariin. Krohnin kieli on niin ilmaisuvoimaista ja merkityksillä kyllästettyä, että pariin lauseeseen mahtuu koko oikea ja kuviteltu universumi. Näin hyvin mieleen jäänyt pääsykoemateriaalin kohdeteoksen kirjailija epäilemättä sopii myös opinnäytetyön aineistoksi – joskin hieman tuoreemmalla näkökulmalla. Olen siksi valinnut tutkielmani kohdeteoksiksi Leena Krohnin tuotantoa 2000-luvulta, vaikka myös *Pereat mundus* tarjoaisi monenlaisia kiinnostavia aiheita satiiritutkimukselle.

Raipolan näkökulma Krohniin käsittää tulevaisuuden epävarmuustematiikan ja erityisesti koneiden tai muiden ei-inhimillisten henkilöahmojen toimijuuden tarkastelun. Raipola käsittelee muun muassa mahdottomien yhdistelmien, singulariteetin ja apokalyysin kuvastoa ekokriittikin ja posthumanismin välinein. Lea Rojola (1995 ja 1996) puolestaan on ottanut selkeästi identiteetin kysymyksiä pohtivan, postmodernistisen ja feministisen lähestymistavan Krohnin tuotantoon ja etenkin hänen romaaniinsa *Tainaron* (1985). Yksittäisistä tutkimuksista mainittakoon vielä Andrew Nestingenin Krohnin tuotannon aikakokemuksia, sekulaarisuutta ja subjekteja käsittelevä artikkeli ”Timely Subjects. Leena Krohn Between Universal and Particular” (2004). Krohnin lastenkirjallisuus on antanut aihetta etenkin ekokriittiselle tutkimukselle (Lahinen & Lehtimäki 2011). Lisäksi Krohnin tuotannosta on vuosien varrella tehty lukuisia pro gradu -tutkielmia ja yksi sen eksistentiaalsiin kysymyksiin keskittyvä lisensiaatintyökin (Kurhela 2002).

Tutkimukseni aineistoksi olen valikoinut Krohnin tuotannon uudemmasta päästä teoksia, joihin ei vielä ole ehditty tutkimuksessa kiinnittää huomiota ainakaan tyhjentävästi ja joilla on keskenään samankaltaisia piirteitä. Romaanit *Mehiläispaviljonki*, *Unelmakuolema* ja *Kadotus* ovat pohjavireeltään selkeästi satiirisia, ja niitä yhdistää myös eri taiteenmuotojen luonteen

käsittely. Etenkin *Unelmakuolema* ottaa kantaa myös taiteen etiikkaan, kun kaksi muuta pitäytyvät taiteen muodon ja kriteerien tarkastelussa. Nämä kaikki kysymykset puhuttavat edelleen, ja viime kädessä käsityksemme näistä kysymyksistä vaikuttavat myös arvoihimme ja siten yhteiskuntaamme. Uudehko romaani *Erehdys* (2015) voisi myös olla sanataiteen näkökulmasta erittäin kiinnostava tutkimuskohde, koska siinä problematisoidaan kirjailijuutta, lukijuutta ja ylipäänsä kirjallisuutta hienoista satiirinsävyä hyödyntäen. Katson kuitenkin perusteluksi rajata *Erehdyksen* pois aineistostani, koska sen näkökulma taiteeseen ja sen vastaanottamiseen on hieman erilainen kuin muissa kolmessa taiteen olemukseen keskittyvässä romaanissa. Katson tutkimieni romaanien olevan paitsi kaunokirjallisuutta myös Krohnin keino osallistua keskusteluun taiteen ja kirjallisuuden etiikasta, joka tuntuu olevan lähellä kirjailijan sydäntä ainakin mediakannanottojen valossa. Tätä selvitänkin lisää luvuissa 3 ja 4.

1.3 Keskeiset käsitteet

Tutkielmassani keskeisin kirjallisuustieteellinen käsite on *satiiri*. Sen määrittelyssä nojaan pitkälti Dustin Griffinin tutkimukseen *Satire - A Critical Reintroduction* (2015). Viittaan myös Sari Kivistön artikkelikokoelmaan *Satiiri. Johdatus lajin historiaan ja poetiikkaan* (2010/2007), jonka johdantoartikkelin satiirimääritelmä puolestaan pohjautuu George A. Testin (1991) näkemyksiin.

Satiirilla tarkoitan tutkielmassani kaunokirjallisuudessa ilmenevää, samaan aikaan humoristista ja kriittistä esitystapaa. Testin määritelmä on selkeä ja käyttökelpoinen, kun halutaan tavoittaa tekstin satiirisia ulottuvuuksia. Testin (1991, 30) mukaan satiirin tarkoitus on osoittaa, että sen kohde – olipa se sitten yksittäinen henkilö, ryhmä, asenne tai periaatteessa mikä tahansa muu – ei ole nyt sitä, mitä sen pitäisi olla, ja siten sen neljä elementtiä eli aggressio, nauru, leikki ja tuomio toisiinsa kietoutuneina muodostavat tekstin satiirisuuden. Leikkisyyden tehtävänä on siis vain piilottaa teoksen todellinen sanoma ensivilkaisun perusteella saatavan käsityksen taakse mutta samalla myös varmistaa, että todellinen viesti menee perille. Sari Kivistö (2010a, 17) nimittää ilmiötä *naurun salaliitoksi*: siinä satiirikko houkuttelee lukijan mukaansa nauramaan kohteelle vahingoniloista naurua, joka sulkee kohteen ulkopuolelleen ja mahdollisesti tuottaa tälle häpeää. Satiirin kohteen määrittelemisen tosin ei välttämättä ole aivan yksiselitteistä (Griffin 1994, 36), mutta katsonkin, että juuri sen määrittelyyn Krohn kutsuu ja suorastaan haastaa lukijaansa. Satiiria myös tutkinut Mihail Bahtin (1979, 518) toteaa,

että naurava satiirikko ei suinkaan ole iloinen vaan ”äärimmäisen synkkä ja yrmeä”, ja näin satiirissa korostuvat yhtäältä näennäisviaton leikkimielisyys, toisaalta kiukkuinen kyynisyys.

On tosin hieman kyseenalaista, miten tällainen määritelmä satiirista toteutuu Krohnin tuotannossa, koska siinä satiirikko vaikuttaa usein joko hämmästyneeltä tai pelokkaalta, kyyniseltä ja surulliseltakin pikemmin kuin yrmeältä – joskin myös Krohnin huumori tuntuu yleensä olevan melko vaivihkaista¹. Ainakaan kovin voimakkaasta aggressiosta ei voida aina Krohnin yhteydessä puhua. Tästä syystä katsonkin aiheelliseksi soveltaa Dustin Griffinin määritelmää satiirille. Hänen näkemyksensä on samansuuntainen, mutta hieman eri tavalla painotettu. Griffinin (1994) mukaan satiirille on ominaista maailmaa tutkiva ja lukijaa provosoiva luonne, joka yhtäältä esittelee maailman ilmiöitä varsin todenmukaisesti mutta toisaalta on pelkkää leikitelyä ja huvittelua. Samaa tapaan satiirin ja moraalin suhteesta on kirjoittanut Leonard Feinberg (2007/2006, 27), joka korostaa moralisoinnin olevan kaikentyyppisen kirjallisuuden mahdollinen piirre, ei erityisesti satiirisen kirjallisuuden ominaisuus. Feinberg (mt., 40–41) esittää satiirikon olevan *uudistaja*, joka kylläkin osoittaa epäkohtia mutta ei kuitenkaan anna ratkaisuehdotuksia ongelmiin: korjaamisen sijaan satiirin ensisijainen tarkoitus on kritisoida ja etenkin satirisoida sen itsensä ilosta. Griffin (1994, 2–3) katsookin, että satiirisen aggression tarkoitusta on tutkittava uudella tavalla, koska myös ”moderni ja sivistynyt” yhteiskuntamme on muuttunut, eivätkä vanhat käsitykset antiikinaikaisista satiireista kykene vastaamaan nyky-satiirien tarpeisiin.

Tähän tarpeeseen Griffin (1994, 4) pyrkii vastaamaan kriittisellä johdatuksella satiiriin, jossa hän tarjoaa kirjailijoiden ja aikakausien sijaan kriittisiä näkökulmia satiiriin ja sen perinteisen tutkimuksen ongelmiin. Näitä ongelmia hänen mukaansa on esimerkiksi se, että perinteisissä satiiriteorioissa korostuvat satiirin kohde ja selvät moraaliset tarkoitukset, mutta ne eivät kuitenkaan näytä sopivan yhteen juuri satiirin oppikirjaesimerkkien kuten vaikkapa Jonathan Swiftin *Gulliverin retkien* (1726), Erasmus Rotterdamilaisen *Tyhmyyden ylistyksen* (1509) tai Alexander Popen *Dunciadin* (1727) kanssa, joissa moraalikritiikin kohteet tai satiirikon oma

¹ Tutkimusaineistoni humoristisuutta ja huumorin keinoja käsittelemän myöhemmin lisää luvuissa 2.3 ja 3.3. Leena Krohnin huumoria on luonnehdittu vaivihkaiseksi muun muassa kustantamoiden Teos ja WSOY nettisivujen kirjailijaesittelyissä (<http://www.teos.fi/kirjailijat/leena-krohn.html>). Viitattu 23.3.2021.

vakaumus eivät suinkaan ole itsestään selviä (Griffin 1994, 36). Griffinin (mp.) mielestä jotakin olennaista jää tutkijalta huomaamatta, jos satiiri näyttää vain ponnistelevan ikaikaisten totuuksien ja aikansa normien vakiinnuttamiseksi ja oikeuttamiseksi. Sen sijaan satiirien loppu saattaa usein olla avoin, ja satiirikko kirjoittaa pikemminkin ymmärtääkseen, selittääkseen, tutkiakseen ja selventääkseen kuin tuomitakseen, eikä satiirikko itsekään välttämättä tiedä, mihin oikein pyrkii (mt., 39). Tällaisen satiirikon kohde luonnollisesti jää hieman epämääräiseksi.

Satiiri varsinaisena kirjallisuudenlajina juontaa juurensa jo antiikin ajoista, ja alun perin se kirjoitettiin heksametrimitaan ja latinaksi. Tärkeimmät satiirin edustajat olivat roomalaiset runoilijat Horatius, Persius ja Juvenalis, joiden satiirirunojen erot perustuvat lähinnä esitystavan kärkevyyteen. Horatiuksen satiirit ovat tyypillisesti lempeitä ja keskittyvät kohteensa hyvän-
tuuliseen ja hassuttelevaan nuhteluun, kun taas Persiuksen kuusi satiirirunoa ovat selvästi vakavamielisempiä ja tiiviydessään vaikeaselkoisia. Juvenaloksen satiirit puolestaan ovat ilmaissaan pikemmin hyökkääviä kuin runollisia ja kohteensa esittämisessä armottomia ja kovin pessimistisiä sen suhteen, että ihmiskunta voisi mitenkään kehittyä jalompaan suuntaan. (Kivistö 2010b, 27–29.)

Runosatiirin kanssa samoihin aikoihin kehittyi myös Menippos Gadaralaisen mukaan nimetty menippolainen satiiri, jossa yhdistyvät proosa ja runous (Kivistö 2010b, 27; Willman 2007, 86). Menippolaisessa satiirissa eli menippeiasa moralistisuudella ei ole yhtä suurta roolia kuin muussa satiirissa, ja hallitsevaa maailmankuvaa ei välttämättä ole nähtävissä (Kivistö 2010a, 14; Willman 2007, 70). Tämän valossa menippeian voi hyvin katsoa sopivan esimerkiksi moniaineksisen postmodernin kirjallisuuden ja samalla Leena Krohnin tuotannon tutkimiseen. Hanna Samola (2016, 122–123) huomauttaakin, että hyökkävyyttä korostavat satiirin määritelmät eivät tunnu sopivan sellaisiin 1900- tai 2000-luvun satiirisiin teoksiin, jotka kaikessa moniäänisyydessään ja fantastisuudessaan vaikeuttavat satiirin kohteiden osoittamista. Koska Leena Krohnin tuotanto on juuri sellaista, katson Dustin Griffinin satiiriteorian tarjoavan parhaat edellytykset tämän tutkielman tarpeisiin. Lisäksi hänen moraalikysymyksiin liittyvät näkemyksensä sopivat aineistoni tutkimiseen erityisesti tutkimuskysymyksiäni vuoksi: selvitän hän satiirin ja moraalin suhdetta Krohnin tuotannossa.

Mihail Bahtin (1991/1929) on tutkinut menippolaista satiiria esimerkiksi Dostojevskin tuotannossa, ja se on hyvin olennainen osa hänen kirjallisuudenteoriaansa. Menippolaiselle satiirille tyypillisiä piirteitä ovat muun muassa ilotteleva ja karnevalistinenkin koomisuus, mielikuvituksen suuri vapaus niin juonen kuin kerronnan keinojenkin suhteen sekä jonkin ideologian tai filosofisen idean testaaminen siten, että henkilöhahmot edustavat jotakin tiettyä ideaa tai totuutta itsensä sijaan (Bahtin 1991, 168–169). Monesti menippolaiset satiirit kuvaavat maailmassa ilmenevää äärimmäistä pahaa, joka yhdistyy vapaaseen fantasiaan tai symboliikkaan ja joskus myös mystiseen uskonnollisuuteen (Bahtin 1991, 169). Yksi keskeinen piirre siinä on niin kutsuttujen perimmäisten kysymysten käsittely (Riikonen 1985, 38–39). Lisäksi tavallista on ajankohtaisten, yhteiskunnallisten aineiden käsittely (mt., 41). Esimerkiksi Krohnin teoksissa nämä piirteet näyttävät ilmenevän avantgarden taiteellisuuden ja vakavasti otettavuuden testaamisena.

Tapahtumien sijoittaminen eri ulottuvuuksiin kuten taivaisiin, manalaan tai maan päälle on menippolaiselle satiirille eli menippeialle tavallista kuten myös ajankohtaisten yhteiskunnallisten aineiden käsittely esimerkiksi unien muodossa (Riikonen 1985, 39 ja 41). Tutkimusaineistossani tämäkin menippeian piirre on esillä epäsuorasti: vaikka varsinaisia manalanmatkoja ei romaaneissa tehdäkään, etenkin *Unelmakuolemassa* tuonpuoleinen tai ainakin jokin transsendentti on läsnä etenkin unien muodossa. Todellisuuden ja transsendentin raja hämärtyy, kun Lucia lukee isoisänsä unipäiväkirjoja, ja kuolema liittyy miltei kaikkeen Lucian yhtäältä toimittaessa asiakkaidensa itsemurhia ja toisaalta järjestäessä toisille ikuista elämää Posterus-instituutin syväjäädymässä. Näin romaani tuo esiin kuolemaan erilaisia ja jyrkästikin toisilleen vastakkaisia näkökulmia.

Valtaosa menippolaisen satiirin piirteistä ilmenee myös Krohnin tuotannossa, eikä liene ihme, että sitä siksi on tutkittu erityisesti menippolaisen satiirin näkökulmasta. Pirjo Lytikäisen (2013, 9) mukaan Krohn ammentaa menippeian perinteestä aineksia jo alkutuotantoonsa, mutta erityisesti 2000-luvulla julkaistuissa teoksissaan, jotka minullakin ovat tutkielmani aineistona. Myös menippeiaa paljon tutkinut H. K. Riikonen puolustaa menippolaisen satiirin käsitteen käyttökelpoisuutta ja suosittaa sen laajempaa käyttöä satiirintutkimuksessa, koska kirjallisuuden lajina se on usealla tapaa hyvin moniaineksinen ja käsitteenä väljä ja siten

ottaa huomioon myös kirjallisuuden monitahoisuuden, ja lisäksi eri teoksissa ”menippolaisuuden aste” voi vaihdella (Riikonen 1985, 46). On kuitenkin syytä huomata, että minkä käsite tai teoria kattavuudessaan voittaa, sen se selitysvoimassaan häviää: jos miltei mitä tahansa, missä tahansa määrin satiirista kaunokirjallisuutta voidaan pitää menippolaisena satiirina, mitä merkitystä käsitteellä enää on? Esimerkiksi Howard D. Weinbrot (2005, 15) on kyseenalaistanut menippeian käsitteen käyttökelpoisuuden modernin kirjallisuuden tulkinnassa ja kritisoinut Bahtinin piirrelistaa liiallisesta laveudesta ja siitä, että sen käyttö viime kädessä johtaa yleistykseen, joita ei voida edes todentaa. Katsonkin, että menippeian käsitteen käyttöä täytyy tarkoin harkita: hyödynnän sitä siinä määrin kuin käsitteestä on tulkinnallista apua, mutta tässä tutkielmassani olen päätenyt tarkastelemaan Krohnin tuotantoa ensisijaisesti pelkän *satiirin* käsitteen avulla.

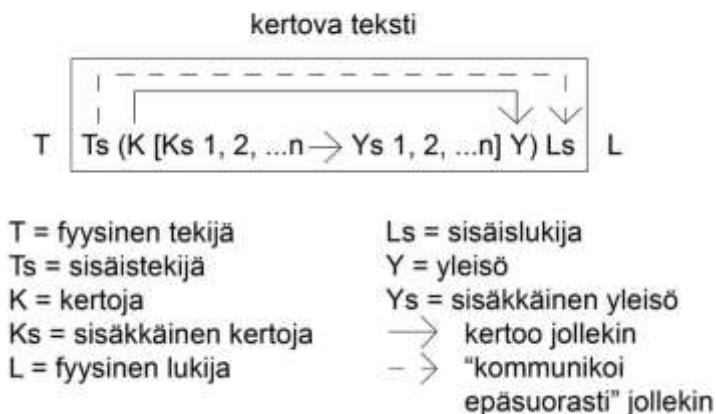
Tutkielmassani nojaan Alastair Fowlerin lajiteoriaan. Fowlerin (1982, 37–40) käsityksen mukaan kirjallisuudenlajiin ei tule suhtautua tiukasti rajattuna luokkana tai muottina, johon teos ikään kuin sujahtaa sisään. Luokittelun Fowler (mt., 21–22, 54–55) ymmärtää kirjallisuudenlajin lukemisen ja kirjoittamisen välineenä, siis *tyyppinä* eli joustavana valikoimana lajin piirteitä, joita myös samaan lajiin kuuluvat teokset voivat ilmentää eri tavoin. Tästä Fowler (mp.) käyttää nimitystä *lajirepertoaari* (*generic repertoire*). Fowlerin lajiteoria kaikessa joustavuudessaan sopii erityisen hyvin Krohnin tuotannon tutkimukseen, koska tyyppillisesti se tuntuu välttelevän erilaisia lajiteoreettisia luokitteluja (esim. Raipola 2015, 19–20), ehkä tietoisestikin. Esimerkiksi Krohnin *Pereat mundusin* alaotsikko ”romaani, eräänlainen” ottaa kantaa teoksen lajiin: teos on romaani, mutta omanlaisensa eikä siis ”tyypillinen” sellainen. En tarkastelekaan Krohnin teoksia ensisijaisesti satiireina lajin historiallisessa mielessä vaan romaaneina, joissa esimerkiksi dystopian ja postmodernin ohella on myös satiirisia piirteitä. Myös esimerkiksi H. K. Riikonen (1985, 43) on sitä mieltä, että menippolainen satiiri on paitsi itsenäinen kirjallisuudenlaji myös joukko piirteitä, jotka kykenevät tunkeutumaan toisen kirjallisuudenlajin sisään. Tässä tutkielmassa tarkasteluni ja analyysini kohteena siis on ensisijaisesti satiiri tyylilajina: käsittelen satiiria esitystapana ja sisäistekijän asenteena. Voitaissiinkin siis muotoilla, että Krohnin teokset ilmentävät joitakin menippolaisen satiirin piirteitä mutta myös sellaisia piirteitä, jotka ovat tyyppillisiä satiirille yleensä.

Myös tapahtumien ja juonen fragmentaarisuus ja episodimaisuus ovat keskeinen Krohnin tuotantoa leimaava piirre (esim. Raipola 2015, 62). Juonen kausaalisen jatkuvuuden ja henkilöhahmojen pysyvyyden sijaan Krohnin episodiromaanien koossa pitävä voima tyypillisesti ovatkin metaforiset suhteet itsenäisten lukujen välillä ja niitä yhdistävät abstraktimmat teemat (Lyytikäinen 2013, 48–49). Erityisen hyvin tämä näkyy *Kadotuksen* rakenteessa, joka perustuu yhden päivän tapahtumiin kaupungissa ja niiden keskinäisiin suhteisiin. Romanissa esiintyviä henkilöitä ei yhdistä muu kuin kadonneet löytötavarat, jotka lopulta löytävät tiensä löytövaratoimisto Kadotuksen ainoan työntekijän hoiviin. Yhtäältä yksittäinen teos saattaa muodostaa suhteellisen yhtenäisen romaanin, joskaan ei voida sanoa siinä olevan kovin tiivistä juonirakennetta ja johdonmukaisesti toisiinsa johtavia tapahtumia tai vaikkapa yhtä selkeää päähenkilöä. Toisaalta saman teoksen luvut saattavat vaikuttaa samaan aikaan myös hyvin novellimaisilta ja liittyä toisiinsa vain kovin löyhästi, jos ensilukemalta ollenkaan.

Käytän tutkielmassani nimitystä *satiirikko* tutkimieni teosten ”sisäisestä äänestä”, joka ei kuulu varsinaisesti itse kirjailija Krohnille sen enempää kuin kertojalle vaan sisäistekijälle (Tammi 1992, 23). *Sisäistekijä* on siis kertojaa ylempi kerronnallinen taso teoksessa (mp.). Kirjoittaessani Krohnin romaanien satiirikoista viittaankin teosten sisäistekijöihin, joiden tulkitsemisen olevan satiirisia. Sisäistekijä eli implisiittinen tekijä (*implied author*) on alkujaan peräisin kirjallisuudentutkija Wayne C. Boothin teoksesta *The Rhetoric of Fiction* (1961), jossa hän esittää teoksen sisäistekijän joko tietoisesti tai tiedostamattaan valitsevan, mitä lukija lukee (mt., 74). Boothin (mt., 395) määritelmän mukaan sisäistekijä on myös kirjailijan luoma ”hyvä kuva itsestään”, mutta esimerkiksi James Phelan (2005, 49) tarkoittaa sillä kirjailijan ihanneminän sijaan kirjallisen kommunikaatiotapahtuman toimijaa.

Pekka Tammi (1992, 12) erottaa kertomuksista kahdentyyppisiä alistussuhteita: kertojan ja kerrotun maailman (eli sen maailman, jonka henkilöhahmot näkevät ja kokevat) suhteen sekä kertojan suhteen tekstiin, siis itse kirjalliseen teokseen. Tammi (mt., 23) nojaa Boothin ja Seymour Chatmanin tutkimuksiin kerronnan tasoista ja johtaa heidän teorioistaan Boothin-Chatmanin malliksi kutsumansa kaavion. Jo kuuluisaksikin tullut kuvio havainnollistaa kerronnan tasoja ja niiden hierarkkisia suhteita toisiinsa.

Boothin - Chatmanin malli



(Tammi 1992, 23)

Sisäistekijän nimiin voidaan siis lukea kaikki todellisen tekijän toimet, jotka liittyvät tekstin rakentamiseen, kunhan vain ei erehdytä luulemaan, että tarkastelemalla sisäistekijää voisimme saada tietoa todellisesta kirjailijasta (Ahola 2008, 59). Vaikka useassa kohdin näyttää siltä, että kirjailija Krohn on monesta asiasta samaa mieltä kuin romaaniensa sisäistekijät, en intentioniharhan välttämiseksi tulkitse tutkimusaineistoani Krohnin näkemysten kautta (kts. Wimsatt & Beardsley 1946, 468) vaan pikemminkin pyrin suhteuttamaan tulkintaani niihin ja yleisemmin taiteenfilosofiseen keskusteluun taiteen kriteereistä, päämääristä ja suhteesta moraaliin. Käsitettä kritisoineen Sari Salinin (2008, 119) mukaan Boothin käsite on tärkeä ennen kaikkea siksi, että sen avulla voidaan tehdä ero kertojan ja tekijän välille kuitenkin tekijän intention sotkeentumatta, kun juuri parempiakaan keinoja tämän estämiseksi eivät käsitettä kritisoineetkaan kirjallisuustieteilijät ole pystyneet kehittämään.

Tammi (1992, 15) kritisoi Boothin "muuten hyvää oppikirjaa" tärkeällä huomiolla siitä, että Booth olettaa kertojan ja teoksen näkökulman olevan liiaksi sama asia. Esimerkillään Vladimir Nabokovin *Lolitasta* (1954) Tammi (mt., 13–15) osoittaa, että saman kertojan on mahdollista vaihdella näkökulmaansa, vaikka Boothin (sit. Tammi mt., 15) mukaan "henkilö, jonka näkökulmasta käsin kertomus välitetään", toimii aina kertojana. Tammen täsmennys on varsin aiheellinen myös Leena Krohnin teosten tapauksessa, koska niissä monesti juuri kertoja pysyy samana, vaikka välillä vaihtuukin se henkilöahmo, jonka näkökulmasta tapahtumista saadaan tietoa. Sen sijaan, että juoni etenisi edes suhteellisen lineaarisesti päähenkilön näkökulmasta,

esimerkiksi *Kadotuksessa* on useita henkilöitä, joiden näkökulmasta romaanin – usein samojakin – tapahtumia tarkkaillaan. Romaani ei kuitenkaan tarjoa mitään viitteitä siitä, että *kertoja* olisi vaihtunut. Pikemminkin kerronnan tyyli säilyy hyvin samankaltaisena kautta romaanin, ja katsonkin, että *Kadotuksessa* sisäistekijä säätelee kertojan valitsemia näkökulmanvaihdoksia. Näin näkyy kertojan alisteinen asema suhteessa sisäistekijään, jolla siis tarkoitan ensisijaisesti tekstiin rakennettua kerronnallista toimijaa ja fyysisen tekijän luomaa konstruktiota. Vaikka Krohnin mediakannanottojen valossa sisäistekijä näyttää monestikin samastuvan hänen näkemysensä, en viittaa käsitteellä tekijän eli kirjailija Krohnin ”naamiointiin”, hänestä teosten perusteella lukijalle muodostuvaan kuvaan tai kirjalliseen ja keksittyyn ihanneversioon kirjailijasta (vrt. Booth 1961, 75).

Näiden sekaannusten välttämiseksi Tammi (1992, 26) tarjoaa juuri kerronnallisten suhteiden alisteisuuden sekä kertojan ja näkökulman suhteen huomioimista sisäistekijän käsitteen avulla. Katson, että sisäistekijä teoksessa on kirjailijan aikaansaannosta: se on kirjailijan luoma tekstuaalinen rakennelma, teoksessa kuuluva ääni, jonka kautta lukija voi tulkita teosta. Vastaavasti *sisäislukijan* käsitteellä tarkoitan sisäistekijän tekstiin konstruoimaa oletus- tai mallilukijaa (Tammi 1992, 24). Kukaan tekstin aktuaalisista lukijoista tuskin vastaa täysin sisäislukijaa, mutta käsitteeseen kuitenkin sisältyy ajatus *kompetentista lukijasta*: sisäistekijän ajatuksesta ja toivomuksista siitä, mitä tietoja ja tulkinnallisia kykyjä teoksen ymmärtäminen ainakin tai suunnilleen edellyttää lukijaltaan. Kirjailija voi siis vain toivoa, että aktuaalinen lukija on yhtä kompetentti kuin teoksen sisäislukijakin, jolle esimerkiksi satiiri ja intertekstuaaliset viittaukset luonnollisesti aukenevat. Jotta voisi ymmärtää Krohnin moniulotteisia ja laajoja, vaikkakin lyhyehköjä teoksia, sisäislukijalta vaaditaan melko paljon: laajahkoa Krohnin kokonaistuotannon ja sen toistuvien eettisten ja filosofisten teemojen tuntemusta sekä usein hyvää tulkinnallisen epävarmuuden sietokykyä, mutta lisäksi kohtuullisen hyvää yleissivistystä ja kulttuurimaailman tuntemusta. Voitaisiin siis ajatella, että mitä paremmin aktuaalinen lukija nämä edellytykset täyttää, sitä enemmän hän voi ymmärtää Krohnin teoksia ja nauttia niiden lukemisesta.

Vaikka kirjailija voi aivan hyvin olla eri mieltä asioista kuin hänen teostensa sisäistekijät, ainakin mediakannanottojen valossa (esim. Krohn & Kostamo 1992, Kivirinta 1990) näyttää siltä, että kirjailija Krohnilla on varsin samankaltaisia mielipiteitä kuin hänen teostensa satiirikoilla

(kts. Booth 1961, 75). Satiirikko viestii sisäislukijalle paitsi teoksen kokonaisvaltaisella, tulkinallisella tasolla myös varsin suoraan joidenkin henkilöhahmojen tai kertojien kautta. Näin Krohnin teoksissa sisäistekijän ajatukset ovat merkittävällä tavalla edustettuina. Tämän erotelun täsmentämiseksi kirjoittaessani tutkimuskohteideni satiirikoista viittaankin oikeastaan Krohnin teosten sisäistekijöihin, joiden tulkitseen olevan satiirisia. Perusteita Krohnin sisäistekijöiden satiirisuudelle esittelen erityisesti luvussa 3.

Vielä yksi erityisen olennainen käsite tutkielmassani on *avantgarde*. Etenkin avantgardistista kuvataidetta ja Marcel Duchampia tutkinut Irmeli Hautamäki (2007, 22–23) määrittelee avantgarden tietoisesti omaksutuksi asemaksi, jossa asetutaan esimerkiksi eliitin tai suurten massojen valtakulttuureja vastaan. Avantgardea nykyään voidaan pitää politisoituneena asenteena, vaikka se syntyessään noin sata vuotta sitten ei alun perin sellaista ollutkaan (Hautamäki 2007, 22–23; Hautamäki 2003, 9–11). Siihen kuuluu erottamattomasti ilmaisunvapaudellinen oikeus mitään sensuroimatta ”sanoa kaikki”, ja siksi avantgardistinen taide on ainakin pidemmän päälle mahdollista vain demokraattisessa yhteiskunnassa (Hautamäki 2007, 39). Ei siis liene ihme, että avantgardistinen taide oli kauhistus myös natsi-Saksalle, jossa se leimattiin rappiotaiteeksi ja jonka poliittisessa ilmapiirissä sen katsottiin olevan yhteiskunnallinen uhka (Kuparinen 2007, 154–155).

Nimensä *avantgarde* on saanut ranskan kielestä (*avant-garde*, ’etujoukko’), ja alun perin käsitettä käytettiin viittaamaan taiteen ja siten myös yhteiskunnallisen edistyksen edelläkulkijoihin (Katajamäki & Veivo 2007, 14). Avantgardeen liittyy tyypillisesti ajatus kokeellisuudesta ja ei-esittävydestä: *avantgarde* jäljittelee taiteen sääntöjä ja tuottamisprosessia pikemmin kuin aihettaan (Greenberg 2016/1939, 363–364). Sakari Katajamäki ja Harri Veivo (2007, 11–12) kuitenkin huomauttavat, että on vaikea sanoa, mikä erottaa taiteen avantgarden sen *kokeellisuudesta*, joka on historiallisesti neutraalimpi yleiskäsite verrattuna jossain määrin politisoituneeseen *avantgardeen*. Tutkimusaineistossani kuvatut kokeellisen taiteen esitykset ovat kuitenkin selkeästi elleivät kantaaottavia niin ainakin siihen pyrkiviä. Tämän vuoksi katson, että *avantgarde* on paitsi sopiva myös riittävän tarkka käsite tutkimukseni tarpeisiin. Tässä tutkielmassa *avantgardella* tarkoitetaan siis taidesuuntauksia, joissa tietoisesti asetutaan kyseenalaistamaan ja kritisoimaan ajatuksia taiteen pyrkimyksestä ensisijaisesti kauneuteen tai

moraaliseen viestiin ja joissa taide halutaan ikään kuin vapauttaa kaikista muoto- ja moraaliohjeista. Onnistunut avantgarde on taidetta, jolla ensisilmäyksellä ei välttämättä näytä olevan merkitystä mutta joka kuitenkin jollakin tavalla pyrkii välittämään jonkinlaista sanomaa. Vastaavasti tutkimusaineistossani kuvataan avantgardetaiteeseen pyrkiviä taiteilijoita, jotka haluavat esiintyä avantgardisteina – miten he siinä onnistuvat, onkin sitten toinen asia.

Tutkielmassani tarkastelen avantgardea sen alalajien kautta, jotka lienee myös syytä määrittellä vielä lyhyesti. *Performanssitäiteesta* tai lyhemmin *performanssista* puhuessani nojaan Tieteen termipankin (2020) määritelmään, jonka mukaan sen tyypillisiä piirteitä ovat muun muassa epätavallisten materiaalien ja taiteilijan oman kehon käyttö, taide-esityksen ainutkeraisuus ja erilaisten riskien otto. Performanssiesityksen tärkein elementti kuitenkin on yksilöllinen keho, vaikka siinä toki korostuvat myös itse esitys ja oman kehon tai itsen artikulointi esityksessä (Carlson 2004, 19). Tyypillisesti performanssi on yksilön taidetta, ja yleensä taiteilija käyttää perinteistä näyttämöllistä ympäristöä kuten lavasteita hyödykseen vain niukasti (mp.). Performanssitäiteen voidaan katsoa syntyneen 1960-luvulla, ja alkuvaiheessa taiteilijoiden tarkoituksena usein oli, että taideteos havaitaan aivan uuden lajityypin edustajana (Eldridge 2009, 161).

Avantgardistinen teatteri tulee lähelle performanssitäidettä, josta se on ottanut vaikutteita. Näyttämö- ja esitystäiteessa avantgarde usein ilmenee fiktion ja todellisuuden välillä häilymisinä, sillä kaikki tapahtuvassa läsnä olevat elävät yhtäaikaan molemmilla tasoilla (Paavolainen 2007, 336). Tämä liittyy performanssitäiteeseen sikäli, että avantgardistisessa näyttämötaiteessa pyritään usein tietoisesti rikkomaan niin sanottu neljän seinän illuusio ja siten häivyttämään raja esiintyjien ja yleisön välillä. Carlson (2004, 22) yhdistää performanssin kaikessa individualistisuudessaan, juurettomuudessaan ja totuusrelativismissaan postmoderniin aikaan, joka on tiiviisti läsnä myös Krohnin teoksissa paitsi aiheiden puolesta myös jo romaanien rakenteen rikkonaisuudessa.

Toinen avantgarden piiriin kuuluva taiteen ilmiö, jota tutkielmassani käsittelem, on *käsitetaide*. Käsitetaide on syntynyt modernismin autonomiakäsitysten kritiikistä ja popitaiteen kriisistä (Matravers 2007, 19–21), ja sen määrittelyssä niin ikään on epäselvyyttä (Baldwin, Harrison &

Ramsden 2009a, 28). Akateemisessa keskustelussa käsitetaide määritellään tyypillisesti modernismin 1960-lukuisen kriisin ja abstraktin taiteen kanssa muodostuneiden erimielisyyksien kautta (mp.). Käsitetaidetta on luonnehdittu ”näkymättömäksi taiteeksi” ja ”objektin jälkeiseksi taiteeksi”, millä viitataan ajatukseen taideteoksen lopputuloksen äärimmäisestä ja lopullisesta pelkistyksestä (mt., 18).

Käsitetaiteelle on ominaista suhtautua etenkin maalaustaiteeseen ”epäselvänä ja tarkoitushakuisena kategoriana”, ja siinä saatetaan pyrkiä kohteen merkityksettömäksi tekemiseen esimerkiksi asettamalla käyttötavara taideteoksen asemaan (Baldwin, Harrison & Ramsden 2009b, 66). Taiteilijoiden keskuudessa käsitetaidetta on käytetty viittaamaan erilaisiin järjestyksenpalautuksiin, puhdistuksiin ja elämänmuutoksiin (mp.). Kriitikko, aktivisti ja kuraattori Lucy Lippardin (sit. Lamarque 2007, 5) mukaan käsitetaideteoksessa idea on tärkein ja materiaali toissijainen, vähäpätöinen, alhainen, vaatimaton ja ”dematerialisoitu”, eli esineen alkuperäisellä tarkoituksella ei ole enää merkitystä, kun siitä on tehty taidetta. Minimalisti ja käsitetaiteilija Sol LeWitt (sit. Lamarque, mp.) lisää, että teoksen lopullinen ulkomuoto ei ole tärkeää vaan idea, josta teos saa alkunsa, ja että taiteenteon ja materiaalin realisoinnin prosessi (*the process of conception and realisation*) on se, mistä käsitetaiteilijakin on kiinnostunut.

2 Taiteen ideaali Krohnin tuotannossa

2.1 Taiteen kriteerit ja päämäärät

Tässä luvussa esittelen tärkeimpiä teorioita taiteen kriteereistä ja päämääristä. Estetiikkaan ja kirjallisuuden filosofiaan erikoistunut taiteenfilosofi Richard Eldridge (2009/2003) jakaa merkittävimmät taiteenfilosofiat kolmenlaisiin taideteorioihin. Hänen mukaansa niitä ovat teorit esittämisestä ja jäljittelystä, teorit muodosta ja taiteen kauneudesta sekä taiteen ilmaisuteoriat. Eldridge korostaa, että näiden teorioiden voidaan nähdä keskittyvän taiteen eri puoliin ja että näin *esittäminen*, *muoto* ja *ilmaisu* paitsi liittyvät toisiinsa myös ovat *näkökulmia* taiteelliseen onnistumiseen.

Aristoteles käsitti taiteen ensisijaisesti todellisuuden jäljittelyksi (Puolakka 2018). Mimesiksen eli jäljittelyn tai esittämisen eri alat eroavat toisistaan kolmessa suhteessa: ne voivat esittää eri välineillä, eri kohteita ja eri tavoilla (Aristoteles 2012, 179). Yleisö omaksuu teoksen tarjoaman näkökulman ja siitä käsin tulee tietoiseksi myös aiheesta (Eldridge 2009, 35). Näin onnistunut jäljittely esittelee paitsi aiheen itsessään myös sen ”merkityksen inhimilliselle kokemukselle ja ajattelulle” (mp.). Koska jäljittelyteorian mukaan taideteokset esittelevät jotakin aihetta, vastaväitteenä niille on usein esitetty, että on olemassa monia merkittäviä taideteoksia, joilla ei ole aihetta tai jotka eivät tarkoita mitään. Tällaista taidetta voivat olla esimerkiksi abstrakti taide tai vaikkapa orkesterimusiikki. Lähimmäksi taiteen jäljittelyteoriaa Krohnin tuotannossa tulevat ehkä *Unelmakuoleman* taiteilija Lang sekä taidemaalari Joutsen novellissa ”Joutsen” (1975) teoksineen. Nämä taiteilijat ovat omistaneet uransa maisemien ja luonnon kuvaamiseen. Vaikka heidän voidaan katsoa jäljittelevän luontoa ja maisemaa, samalla he onnistuvat kuvaamaan jotakin sellaista luonnon kauneutta, mitä ihmissilmin ei pystytä näkemään. Tätä ja maisemamaalausten merkityksiä palaan käsittelemään tarkemmin luvussa 2.3.

Hieman toisenlaisen näkökulman taiteen kriteereihin ja tarkoitukseen tarjoavat erilaiset muototeoriat. Filosofi Immanuel Kantin (2009/1790, 333–348) esteettisen arvon teorian tavoitteena on kehittää joukko sellaisia välineitä, joilla voidaan analysoida kauneuden kokemuksia, ja kauneudella hän viittaa sellaiseen kauneuteen, jota esiintyy luonnossa ja taiteessa. Kant (2009, 342–343) erottaa toisistaan kohteen *hyödyllisyyden* ja sen *täydellisyyden* ja korostaa,

että kohteeseen mieltyminen eli sen pitäminen kauniina ei edellytä kohteen hyödyllisyyttä. Taideteoreettisesta näkökulmasta tämä tarkoittaa sitä, että Kantin mukaan luonnon ja taiteen kauneus ovat arvokkaita ”itsessään” ennemmin kuin jonkin käytäntöön liittyvän tavoitteen tähden (Eldridge 2009, 62.) Muototeorioihin sittemmin perehtynyt filosofi Monroe Beardsley (sit. Eldridge 2009, 65) lisää tähän, että onnistunut taideteos herättää ja pitkittää ”uppoutumista muotoon ja laatuun, antautumista niiden voimalle”. Eldridge (mp.) kuitenkin huomauttaa, että teokset, joita perustellustikin pidetään taiteena, eivät välttämättä tuota tällaista elämystä, ja että vastaavasti samankaltaisen elämyksen voivat saada aikaan jotkin muutkin kuin taideteokset kuten vaikkapa luonnonkohteet. Beardsley (sit. Eldridge mt., 65–66) tarkentaa, että *pyrkimys* esteettisen elämyksen herättämiseen on kuitenkin merkittävä vaikutin taideteoksen luomiselle.

Aivan erityisen haasteen Kantin ja Beardsleyn kaltaisille muototeoreetikoille asettaa avantgardetaide. Avantgardeteoreetikko Arthur Danton (sit. Eldridge 2009, 72) mukaan esteettistä elämystä tuottavaa kohdetta ei voida määritellä taiteeksi ottamatta huomioon sen esittämää tai ilmaisemaa, historiallisesti määrittyvää *merkitystä*, eivätkä kaikki taideteokset edes pyri ulkomuodollaan herättämään mielihyvää vaan sen sijaan hämmennystä tai jopa inhoa ja kuvotusta kuten käsitetaide tai performanssi. Mahdollisesti taideteos saattaa olla ulkomuodoltaan kovin arkinen, kuten vaikkapa avantgardistiset readymade-teokset tai poptaide.

Kuuluisin Danton esimerkki tosielämästä lienee Andy Warholin poptaideteos *Brillolaatikko* (*Brillo Box*, 1964), joka sai hänet ymmärtämään, että toisin kuin estetiikan historiassa on aikaisemmin virheellisesti ajateltu, taiteen ja muun todellisuuden kuten käyttöesineiden välinen ero ei ole suoraan havaittavissa (Puolakka 2018). Ero alkuperäisellä James Harveyn suunnittelellalla Brillo-pakkauksella Warholin *Brillolaatikkoon* on se, että Warholin Brillo-pakkaus on tehty taidemaailman teoreettista ilmapiiriä vasten toisin kuin Harveyn pakkaus, jolla ei ole minkäänlaista kytköstä taidemaailmaan (mp.). Danto (2016/1964, 381) korostaakin, että olennaista eivät ole kysymykset luontaisesta arvosta kuten valmistusmateriaaleista vaan että mielekkäämpää olisi kysyä, miksi Brillo-pakkausten valmistajat eivät voi tehdä taidetta ja miksi Warhol ei voi tehdä mitään muuta kuin taidetta. Brillo-laatikon ja *Brillolaatikon* erottaa toisistaan tietty taideteoria, joka nostaa pakkauksen taiteen maailmaan ja ”estää teosta lysähtämisestä siksi todelliseksi olioksi, joka se on” (mt., 382). Danton (sit. Eldridge 2009, 71) mukaan

siis meidän täytyy tietää etukäteen, onko tarkastelemamme kohde taideteos vai ei, jotta voisimme tietää, mitä meidän tulisi tuntea sitä tarkastellessamme.

Taiteen ilmaisuteorioissa korostuu inhimillinen toiminta taideteoksen luomisvaiheessa. Taide teokset eivät vain esittele jotakin aihetta tai herätä mielihyvää kauniilla muodoillaan vaan ne *tehdään*, jotta tekijä voisi teoksellaan välittää jotain ”sisäistä” eli esimerkiksi ”asenteen, näkökulman tai teoksen aiheeseen kohdistuvan tunteen” (Eldridge 2009, 76). Taiteen ilmaisuteorioiden mukaan *ilmaisevuus* on taiteen kriteeri (mt., 78).

Romantiikanaikainen ilmaisuteoreetikko ja englantilainen runoilija William Wordsworth (sit. Eldridge 2009, 79) korostaa, että tunteen välittämisen lisäksi aidon taiteellisen ilmaisun on myös selvennettävä eli jollakin tapaa käsiteltävä herättämänsä tunteet. Kun Aristoteles korostaa vakiintuneiden juonikuvioiden ja sommitelmien merkitystä katarsikselle, ilmaisuteoreetikot painottavat elämän tarjoavan taiteelle jatkuvasti uutta ja muuttuvaa materiaalia, johon liittyvät tunteet on selvennettävä (mp.). Myös kirjailija Leo Tolstoi on ottanut voimakkaasti kantaa ilmaisuteorioiden puolesta taiteen kriteereistä puhuttaessa. Tolstoi kritisoi pelkän kauneuden palvomista, joka hänen mukaansa rappeuttaa taiteen (mt., 80). Koska Tolstoin mielestä taiteen *ainoa* tehtävä on välittää jo kertaalleen koettua tunnetta (mp.), onnistunut taide on mitä tahansa, joka tässä tehtävässä onnistuu. Ilmaisuteorioissa voidaan kuulla kaikuja romanttisesta käsityksestä taiteilijasta nerona, joka luovuudentuskansa selätettyään vangitsee jonkin tavallisen yleisön tavoittamattomissa olevan tunteen tai idean taideteokseensa, josta se on yleisönkin saatavilla. Neromyyttiin liittyy erottamattomasti ajatus taiteilijan kyseenalaistamattomasta autonomiasta. Esimerkiksi Nietzsche (sit. Eldridge mt., 230) onkin sitä mieltä, että taiteilijan on saatava seurata viettejään ja inspiraatiotaan.

Tolstoin väite tunteiden välittämisestä taiteen ainoana tehtävänä voidaan kuitenkin kyseenalaistaa. Hänen näkemyksensä valossa näyttää nimittäin siltä, että taidetta olisi mahdollista tehdä myös vahingossa, koska kaikki tunnetta välittävä toiminta voi periaatteessa olla taidetta. Väite vaikuttaa intuition nojalla melko epäilyttävältä: esimerkiksi readymade-teosta tai vaikkapa *Brillolaatikon* kaltaista poptaideteosta ei voida tehdä vahingossa. Jos näin olisi, jo tavarain tai kappaleen alkuperäinen suunnittelija tai valmistaja voisi olla teoksen tekijä, ei siis

taiteilija, joka asettaa löytämänsä esineen taideteokseksi. Mikä erottaa readymaden alkupe-
räisistä tavaroista, on juuri taiteilijan toiminta (esimerkiksi näytteille asettaminen, nimeämi-
nen tai kehystäminen) ja mahdollisesti ympäristön tunnustus tavarain taidearvosta. Vasta näi-
den seurauksena kappaleesta voidaan katsoa tulleen taideteos.

Eldridge (2009, 99) kysyykin, onko kaikki tärkeä ja onnistunut taide onnistunutta nimenomaan
siksi, että se ilmaisee tunnetta ja kutsuu tuntemaan. On nimittäin mahdollista, että onnistu-
neella taideteoksella on muitakin ansioita kuin tunteiden välittäminen. Vastaavasti on syytä
huomata, että kaikki tunnetta ilmaiseva taide ei välttämättä ole onnistunutta: täytyy olla jo-
takain, mikä erottaa hallitsemattoman tunteenpurkauksen ansiokkaasta taiteesta (vrt. mt., 73).
Se jokin voisi olla esimerkiksi taitava ja luova materiaalien käyttö ja teoksen kytkeminen ta-
valla tai toisella osaksi aikaisempaa traditiota. Esimerkiksi taidekriitikit ja vaikkapa katkeroitu-
neiden vasta-ajattelijoiden mauttomat pilat on voitava erottaa taiteesta (vrt. mp.).

Ylipäänsä taiteesta puhuttaessa olisi syytä välttää vastakkainasettelua eri taideteorioiden vä-
lillä: eri teoriat nähdään tyyppillisesti vastakkaisina toisilleen, mutta ei huomata sitä, että ne
kaikki yrittävät puhua oikeastaan saman asian eri puolista. Tunneilmaisuus on kiistatta taiteen
tehtävä, mutta ei ainoa sen tarkoituksista. Myös Richard Eldridge (esim. 2009, 72, 75, 94) aset-
tuu monessakin kiistanaiheessa kannattamaan jonkinlaista symbioosia erilaisten näkemysten
kesken. Millään näistä tähän asti esitellyistä taideteorioista ei voida antaa tyhjentävää määri-
telmää taiteelle tai sen kriteereille jo pelkästään senkään vuoksi, että taidetta on nykymaail-
massa niin monenlaista. Nämä kaikki piirteet yhdessä kuuluvat taiteeseen kuten Eldridge
(2009, 112) tiivistääkin asian osuvasti: ”Ilmaisu ei voi erottaa siitä, että esitetään ja käsitel-
lään jotain ulkoisen elämän tarjoamaa aihetta, johon kohdistuu tunteita ja asioita, eikä siitä,
että tietoisesti luodaan sommitelmia väreistä, viivoista, muodoista, liikkeistä ja sanoista”.
Avantgardistiset liikkeet taiteen piirissä ovat kuitenkin osaltaan olleet omiaan hämmentä-
mään keskustelua, koska niille on ominaista koetella taiteen rajoja vähän joka suunnalla ja
epäilemättä myös paeta määrittely-yrityksiä.

Näiden taideteorioiden pohjalta voidaan esittää, että taideteos edellyttää kolmea elementtiä:
ensinnäkin sen tulee muodollaan tuottaa jollakin tapaa esteettinen elämys, toiseksi sillä tulee
olla jokin merkitys, ja kolmas kriteeri taiteelle on ilmaisevuus. Näiden ohessa on syytä pohtia

kysymyksiä taiteen alkuperäisyydestä sekä sen tunnistamisesta ja arvottamisesta. Yleensä ainakin modernissa maailmassa ajatellaan, että taideteos on jollakin erityisellä tavalla uusi ja ”alkuperäinen” (Eldridge 2009, 113). Tämä ajatus juontuu kristinuskon synnystä ja modernin maailman kehityksestä kuten myös *nerouden* käsitteen synnystä (mt., 114). Eldridge (mt., 115) huomauttaa aiheellisesti, että ”[k]aikki ennakoimattomat ja spontaanit tuotokset eivät kuitenkaan ole onnistunutta taidetta”, koska taideteoksen tekemiseen vaaditaan myös taitoa. Mutta miten tämä toteutuu avantgardessa?

Näkemyks taiteilijan ammattitaidon tarpeesta tuntuu sopivan kovin huonosti yhteen avantgarden kanssa, koska monista avantgardistisista teoksista ei voida suoraan sanoa, mikä olisi vaatinut taiteilijalta erityistä teknistä osaamista tai ammattitaitoa – toisinaan teoksen taideasemaan saattaa riittää jo tekijän tunnustettu asema taiteilijana. *Brillolaatikon* tapauksessa suunnittelija Harveyn ammattitaitoa ei tässä kohtaa luonnollisesti voida ottaa lukuun, mutta voidaan kuitenkin ajatella, että jotakin näkemystä taiteilijaltakin on vaadittu: Miksi taiteilija on poiminut teokseen juuri Brillo-pakkauksen? Onko siinä jotain muutakin taiteeksi kelpaavaa kuin se, että sitä ei alun perin ole valmistettu taiteeksi? Riittääkö taiteilijan titteli antamaan teokselle taideaseman? Katsomalla *Brillolaatikkoa* näyttelyssä yleisölle ei välttämättä aukene, mitä merkityksiä pakkaus saa taideteoksen asemassa, mutta ei ole aivan selvää, onko se tarkoituskaan. Niin ikään epäselväksi jää, mitä aitoa, väärentämätöntä ja ”alkuperäistä” *Brillolaatikossa* on – kenties se, että kukaan muu ei ole aiemmin keksinyt antaa vanerista rakennetulle Brillo-pakkaukselle taideteoksen virkaa? Ehkä niin, mutta pop-taiteen ja readymaden yleistyessä katoaa myös ajatus alkuperäisyydestä, vaikka joka ikisestä maailman käyttöesineestä keksittäisiin tehdä taideteos. Jos menemme näyttelyyn katsomaan lukemattomia kaikista mahdollisista purkeista, pakkauksista ja puteleista koottuja kollaaseja, jotka ovatkin keskenään erilaisia, on silti melko hatarat perusteet väittää, että jokaisessa niistä on säilynyt ajatus ”alkuperäisyydestä” jollakin aivan uniikilla tavalla. Ei lienekään ihme, että edistynyt taidekritiikki, humanistinen tutkimus sekä postmodernistit ja feministit eivät ole jakaneet tätä näkemystä: alkuperäisyyden tavoittelusta on tullut taiteen klisee (Eldridge 2009, 125).

Eldridge (2009, 166) nimeää makuarvostelmien objektiivisuuden tai oikeastaan sen puutteen taiteenfilosofian merkittäväksi ongelmaksi, johon ratkaisua tuskin tullaan löytämään mutta

jonka ratkaiseminen olisi äärimmäisen hyödyllistä. *Taide* käsitteenä viittaa sille annettuun asemaan samaan tapaan kuin *oppinut henkilö*, jolla viitataan sellaiseen henkilöön, joka on pätevä arvottamaan taidetta (mt., 167). Asian selvittämistä ei helpota se, että myös markkinat määrittävät taideteosten arvoa, eikä tämä varmasti tapahdu suinkaan aina taiteen ehdoilla.

Tavat vastata kysymykseen taiteen arvottamisesta ja tunnistamisesta voidaan Eldridgen (2009, 168) mukaan jakaa karkeasti ottaen kahdentyyppisiin näkemyksiin. Subjektivismiin mukaan se perustuu perustelemattomiin, yksilöllisiin mieltymyksiin, kun taas objektivismiin mukaan väitteet toiminnan tai tuotoksen asemasta taideteoksena ovat joko tosia tai epätosia (mp.). Subjektivismiin ja objektivismiin aiheuttama ristiveto näkyy myös Krohnin satiirisissa romaaneissa ja etenkin *Unelmakuolemassa* niiden välisenä kamppailuna niin moraaliksi- kuin taidekäsityksissäkin.² Siinä satiiri rakentuu vastakkainasettelulle, joka syntyy taiteilija Langin ja hänen edustamansa estetismin sekä käsitetaiteilijoiden ja heidän teostensa välille. Erityisen hyvin tämä näkyy *Unelmakuolemassa*, koska *Kadotuksen* ja *Mehiläispaviljongin* tapa käsitellä taiteen kysymyksiä on huomattavasti dialogisempi. Tähän palaan myöhemmin luvussa 5. Vaikka subjektivistiset näkemykset onnistuvatkin välttämään useita ongelmia, ei ole selvää, kuinka hyvin ne lopulta tavoittavat taiteen todellisen tunnistamisen ja arvottamisen (mt., 171). Niin ikään objektivistiteoreetikot Mary Mothershill ja Anthony Savile saavat Eldrigeltä (mt., 181) kritiikkiä muun muassa siitä, että he eivät ota huomioon jatkuvien erimielisyyksien merkitystä ja kiinnostavuutta eivätkä suoraan pysty vastaamaan varsinaiseen kiistaan siitä, kykenevätkö kaikki sopivat vastaanottajat tunnistamaan kaikenlaisia teoksia oikealla tavalla.

Eldridgen (2009, 180) mielestä Savile syyllistyy myös kehäpäätelmään väittäessään, että epäonnistuneet teokset osoittautuvat sellaisiksi, mikäli ne tulkitaan oikein. Näyttää siltä, että myös Krohnin teoksissa näkyvä vastakkainasettelu vanhanaikaisena esitetyn, maisemiin keskittyvän kuvataiteen ja muka edistyneenä kuvatuksi käsitte- ja performanssitaiteen välillä kulkee samoja latuja kehäpäätelmän kanssa. Väitän, että teosten satiirikin rakentuu osin tälle kehäpäätelmälle: koska teosten kuvaamassa maailmassa vallitsee käsitetaidetta suosiva tai-

² Luvussa 4.1 käsittelemme autonomismia ja moralismia, jotka voidaan nähdä samankaltaisena vastinparina kuin objektivismi ja subjektivismi tai relativismi ja universalismi.

dekäsitys, maisemataulut on helppo *huomata* epäonnistuneiksi, eikä taidekäsityksen puitteissa niitä ole edes mahdollista tulkita muulla tapaa. Epäonnistunut teos eli maalaus siis *osoit-tautuu* jo lähtökohtaisesti epäonnistuneeksi, ja jos joku erehtyy esittämään muunlaisia tulkin-tojaan teoksesta, hänen katsotaan erehtyneen tai olevan muuten epäkompetentti tulkitse-maan. Esimerkiksi taiteilija Langin omat ajatukset maalaustaiteesta kertoja esittää kovin van-hanaikaisessa valossa. Palaan tähän aiheeseen tarkemmin luvussa 2.3.

Lisäksi Savilen mukaan (sit. Eldridge mt., 179) on ”syytä uskoa, että jos kaunis tai syvälinen teos kestää aikaa [eli ’säilyy huomiomme kohteena’], se on merkittävä”, ja Eldridge (mp.) huomauttaakin, että ajatus vaikuttaa uskottavalta, koska monet vanhat klassikot kuten *Hamlet* ja *Jumalaisen näytelmän* ”Inferno”-osa ovat ”esteettisen onnistumisen malliesimerkkejä”. Tämä ajatus ei kuitenkaan anna tilaa uudemmalle taiteelle: miten nykytaidetta voidaan arvottaa, kun tulevaisuuteen ei voida valistuneistakaan arvauksista huolimatta nähdä ja siten tietää, mitkä teokset ”kestävät aikaa”? Koska jokainen klassikko on joskus ollut aikansa nykykirjalli-suutta, induktion valossa olisi melko epäilyttävää kiistää, että myös tämän päivän uudessa tai-teen joukossa olisi jopa todennäköisesti joitakin tulevaisuuden klassikoita.

2.2 Satiirikko – taiteen ideaalin asiantuntija?

Krohnin teosten satiirille näyttää olevan tyypillistä kertojan esittämä, mutta sisäistekijän ai-kaansaama ainakin näennäisesti utelias ja viaton kummastelu ja ihmettely. Tämä ihmettely perustuu kertojan jonkinasteiselle epäluotettavuudelle, jonka tasoja James Phelan erottelee. ”Aliraportointi” (*underreporting*) tarkoittaa sitä, että kertoja ei myönnä kerronnassaan sitä, mitä teoksen aktuaalinen yleisö kuitenkin tietää hänen tarkoituksiperistään ja muista intresseis-tään. Tällöin voidaan katsoa kertojan hämäävän lukijaa tahallaan toisin kuin ”alitulkitsevan” (*underreading*) kertojan, jolla Phelan tarkoittaa kertojaa, joka ei tahallaan johda lukijaa har-haan joko tietämättömyyttään tai vähintään siksi, ettei kykene myöntämään asiainlaitaa itsel-leen.³ (Phelan 2005, 33.)

³ Phelanin termien suomennokset ovat omiani, koska niille ei ole vakiintuneita suomenkielisiä vasti-neita. Esimerkiksi Sari Salin (2008, 128) on kääntänyt käsitteet puutteelliseksi raportoinniksi ja havait-semiseksi. Itse pyrin suomennoksillani tavoittamaan ajatuksen kertojan joko tahallisesta tai tahatto-masta ”alisuoriutumuksesta” tehtävässään.

Tutkimusaineistoni romaaneissa näyttää vahvasti siltä, että niissä kertoja ”alitulkitsi” tai ”aliymmärtää” tapahtumia, joista kertoo. Etenkään *Unelmakuolemassa* kertoja näet ei missään kohtaa anna ymmärtää, että olisi erityisen kummissaan tai järkyttynyt esittelemistään taideteoksista, joihin sisäislukijan selvästi odotetaan reagoivan voimakkaasti, joko paheksuen tai huvittuen. Kertojan neutraalihko suhtautuminen huomataan siitä, että hän keskittyy kuvaamiinsa asioihin ennen kaikkea asioina: kaikki tunneperäinen suhtautuminen on puhdistettu ympäriltä pois ja kerronta pelkistyy käytännön näkökulmaan kuten vaikkapa taideteoksen tai tekoprosessin lopputuotteeseen.

Erityisen hyvin tällaiseen pelkistettyyn kerrontaan sopii dialogimuoto, jota satiirikot ovatkin Griffinin (1994, 40) mukaan perinteisesti suosineet. Dialogi sopii hyvin myös *Unelmakuoleman* satiirikon tarpeisiin, koska sen avulla keskustelutilannetta voidaan kuvata sellaisenaan ilman, että kertoja jatkuvasti värittää tapahtumia. Lisäksi dialogimuoto on tiivis ja dialogiin osallistujien kesken varsin tasa-arvoinen siinä mielessä, että kumpikaan ei joudu referoiduksi ja sivuutetuksi. Vaikka on huomattava, että kertoja toki edelleen voi tehdä valintoja esimerkiksi sen suhteen, mitä asioita puheenvuoroissa tuodaan esiin ja miten kauan dialogi etenee, sen avulla ainakin voidaan luoda lukijalle jonkinlainen autenttisuuden vaikutelma. Sen mukaan, mitä tietoja ja vihjeitä tekstistä on luettavissa, sisäislukijalle ja siten myös aktuaaliselle lukijalle jää enemmän tai vähemmän tulkinnallista liikkumavaraa. Esimerkiksi *Unelmakuolemassa* näyttelykuraattorin ja taiteilijoiden yllättävästi etenevä dialogi synnyttää komiikkaa ja huumoria. Kun eräs taiteilija ilmoittaa tuovansa ruumisarkun, kuraattori tekee tarkentavia lisäkysymyksiä puhtaasti käytännön näkökulmasta katsoen:

–Tyhjänkö? kysyi kuraattori.

–Eikä kun tarkoitus on, että siinä olisi minun mummoni balsamoitu kalmo.

–Hänetkö on balsamoitu?

Kävi ilmi, ettei ihan vielä. Mummo, joka oli Posterus-säätiön jäsen, oli yhä elossa, mutta viimeisillään. Lääkäri oli luvannut, että exitus olisi varma jo kauan ennen avajaisia.

–Mutta entäs jos niin ei ehdikään tapahtua? kuraattori kysyi.

–Täytyy sitten liisata, taiteilija sanoi hiukan kiusaantuneena. –Mutta kyllä se onnistuu, hän vielä lisäsi luottavaisesti. (*U*, 120.)

Käytännön kysymykset on saatu ratkaistua, joten asia on sillä selvä ja kuraattori siirtyy keräämään tietoja seuraavan taiteilijan teoksesta. Huomionarvoista on, että kuraattori ei vahingossakaan sivua eettisiä kysymyksiä esimerkiksi siitä, kuinka sopivaa on käyttää kuollutta ruumista taideteoksessa puhumattakaan siitä, että mahdollisesti liian kauan elävän mummon sijaan täytyy balsamoitavaksi ”liisata” ruumis, siis joidenkin muiden ihmisten edesmennyt omainen ehkä lyhyelläkin varoitusajalla. Liioin kukaan ei ole kiinnostunut siitä, mikä tarkoitus moisella taideteoksella on tai mitä sanomaa taiteilija sillä mahdollisesti pyrkii viestimään, ja tässä Danton (sit. Eldridge 2009, 72) taideteoreettiset ajatukset suorastaan loistavat poissaolollaan: kohde voidaan määritellä taiteeksi vasta, kun on huomioitu sen esittämä tai ilmaisema *tarkoitus*, ja tätä hypoteettista tarkoitusta ei lukijalle avata missään määrin.

Nämä kysymykset mummotaideteoksen tarkoituksesta ja eettisyydestä ovat juuri niitä kysymyksiä, joita sisäislukijan odotetaan pohtivan. Kuraattorin kysymykset ovat hänelle kuitenkin aivan vieraita keskittyessään täysin käytännön seikkojen järjestämiseen kuten siihen, pysytäänkö aikataulussa ja jos ei, mikä on varasuunnitelma. Kuraattori näyttää oikeastaan vieraannuttaneen itsensä kaikesta muusta kuin käytännön asioiden järjestelystä. Hänen varsin neutraalista suhtautumisestaan voidaan päätellä, että vastaavanlaiset teokset ovat hänen työsäään ja *Unelmakuoleman* maailmassa arkipäivää.

Toinen kiinnostava seikka on, että lääkärin ammattietiikka näyttää nykypäivään suhteutettuna hieman vinksahaneelta, kun tämä lupaa mummon varmasti kuolevan avajaisiin mennessä. Koska lääkärit edustavat elämän pelastajia ja ainakin lupaavat jo lääkärinvalassaankin sitoutua ihmishenkien pelastamiseen, on perin kummallista, että lääkärikin näyttää katsovan mummon elämän viimeisiä päiviä taiteilijan tilanteesta käsin: ainoa asia, mikä merkitsee, on se, ehtiikö mummo varmasti kuolla ennen näyttelyn avajaisia ja ehtiikö taiteilija siis saada teoksensa valmiiksi ja näyttelykuntoon. Lääkärin ei suinkaan kerrota esittävän surunvalitteluitaan saati moraalisia kannanottoja, kuten sisäislukija hänen odottaa tekevän. Taide on *Unelmakuoleman* maailmassa moraalien ja kaiken muunkin yläpuolella aivan, kuten Taiteilijaseuran puheenjohtaja ja pääsihteeri asian muotoilee: ”Sisällön ja ilmaisukeinojen sekä sananvapauden rajoittaminen vetoamalla moraliin, uskontoon tai muihin taiteen ulkopuolisiin perusteisiin tukahduttaa taiteen.” (U, 120). *Unelmakuolemassa* taiteella on oikeus määrätä omista säännöistään, kun taas aktuaalisessa maailmassa tästä itsemääräämisoikeudesta vähintäänkin kiistellään.

Mutta miten lukijan oletetaan suhtautuvan mummotaideteokseen? Sen tarkastelijat toki ovat asiayhteyden perusteella varsin tietoisia kohteen taideasemasta, joka Danton (sit. Eldridge 2009, 71) mukaan on yksi edellytys esteettiselle suhtautumiselle. Kuitenkaan sisäislukija ei saa satiirikolta riittävästi tietoja, joiden perusteella teosta olisi järkevää pitää ainakaan kovin onnistuneena taideteoksena. Kun jopa avantgardeteoreetikko Danton perään kuuluttama merkitys jää uupumaan etiikasta puhumattakaan, käy sisäislukijalle selväksi, että satiiri kohdistuu juuri taideteokseen ja samalla myös koko *Unelmakuoleman* taideinstituutioon, jota kyselevä kuraattori edustaa. Voidaan ajatella, että korostamalla teoksen taideasemaa näyttelypalaverin kontekstissa sisäistekijä haluaa alleviivata sitä, että luvussa esiteltäviin kyhäelmiin todella kuuluu suhtautua *Unelmakuoleman* maailmassa normaalina taiteena.

Unelmakuoleman päähenkilö Lucia, taidemaalari Lang ja Lucian ystävä, lääkäri Umbra edustavat selvästi kantilaista taidekäsitystä. Langin kuoltua Lucia muistelee tämän tekemää taidetta: ”Lucia muisti, että Umbra oli kerran ostanut Langilta pienen maalauksen. Umbra oli ripustanut sen makuuhuoneensa seinälle. Lucia oli nähnyt sen ja pitänyt siitä. Se oli avara maisema, jonka etualalla oli lentänyt kultakuoriainen.” (U, 152.) Umbra ripustaa maalauksen seinälle oletettavasti siksi, että pitää maalausta kauniina. Langin toimeentulo siis koostuu taulujen myymisestä, joita ihmiset voivat hankkia koteihinsa koristamaan seiniä. Myös Lucialle Langin maalaus merkitsee ensisijaisesti jotakin, jonka nähtyään siitä voi pitää. Katkelmassa ei varsinaisesti mainita, että Langin teokset aivan erityisesti toimisivat ajatustenherättäjinä, mutta tällaistaakaan vaihtoehtoa ei voida sulkea pois. Maalauksen ensisijainen arvo on kuitenkin esteettinen: se on onnistunut, koska se miellyttää silmää.

2.3 Maiseman merkitykset

Vaikka luvussa 2.1 pohdin taiteen alkuperäisyysvaatimuksen kliseisyyttä, näyttää kuitenkin siltä, että Krohnin teoksissa edistyksellisinä esitetyt taiteilijat yllättäen pitävätkin autenttisuutta ja omaperäisyyttä arvossaan. Avantgardistien toinen toistaan hätkähdyttävämmät hankkeet suorastaan loistavat uniikkiuttaan ja erikoisuuttaan, kun taas perinteisiä menetelmiä suosivien taidemaalarien, Joutsenen ja Langin tavat maalata maisemia ja luontoa esitetään tuiki tavanomaisina, vanhanaikaisina ja suorastaan loppuun kaluttuina, lähinnä tylsistyttävinä aiheina. Krohnin novellin ”Joutsen” (1976, 77) alussa kerrotaan taidemaalari Joutsenesta, joka

viihtyy parvekkeellaan piirtämässä korttelipihan keskellä kasvavaa lehmusta. Joutsenesta kerrotaan, että ”[h]än oli siitä omituinen maalari, että hän maalasi vain puita ja kasveja ja mielikuvitusmaisemia, ei koskaan, ei vahingossakaan ihmistä” (mp.).

Jo kertojan sanavalinta ”omituinen” paljastaa, että hänen maalaustensa aiheet eli kasvit ja maisemat eivät suinkaan ole novellin maailmassa vallitsevan taidekäsityksen mukaisia – päinvastoin. Sisäislukijan voidaan kuitenkin olettaa pitävän kasveja ja maisemia varsin tavanomaisena kuvataiteen aiheena, jolloin syntyy jännite fiktiivisen taidekäsityksen ja sisäislukijan käsitysten välille. Jää siis lukijan tehtäväksi tehdä johtopäätökset siitä, miksi maisemat ovat kokeneet moisen inflaation taidemaailmassa, ja sisäislukijan luonne ennen kaikkea ihanne- tai mallilukijana (kts. Tammi 1992, 24) korostuu aivan erityisesti.⁴

Novellin ”Joutsen” kertoja lisää, että ”etenkin ne taiteilijatoverit, joita mainittiin edistykselliseksi” eivät arvosta maisemia vaan ”moittivat” Joutsenta niiden maalaamisesta (Krohn 1976, 77). Sisäistekijä antaa kertojan kertoa varsin neutraalilla tyyllillä mutta käyttämällä passiivia (*mainittiin*) samalla paljastaa, että joku muu pitää näitä taiteilijoita edistyksellisinä. Varsinaisesti kertoja ei kiellä heidän edistyksellisyyttään, mutta jättämällä sen vaivihkaa vahvistamatta antaa kuitenkin ymmärtää, ettei ainakaan itse allekirjoita heidän edistyksellisyyttään. Myös Langin suosiman maisema-aiheen kaikki edistykselliset taiteilijat ovat niin ikään huomanneet miltei sopimattoman ”tylsäksi” (U, 131). Tarkempi luenta kuitenkin osoittaa, että Joutsenen ja Langin tekemässä taiteessa on kyse paljon enemmän kuin vain todellisuuden kopioimisesta jäljittelyteorian tapaan. Kenties maisemien kovaäänisimmät kriitikot eivät ole perehtyneet asiaan riittävän tarkasti, koska oikeastaan näiden taidemaalarien teokset eivät vain *jäljittele* vaan esittelevät sellaista luonnon kauneutta, joka ei ole ihmissilmällä voida tavoittaa. Oikeastaan romanttinen ajatus taiteen ilmaisevuudesta näyttää kietoutuvan yhteen sen esittävyiden ja

⁴ *Sisäislukijan* kanssa myös *tekijän tarkoittaman yleisön* (*authorial audience*) käsitettä voidaan käyttää apuna osin samoja tekstuaalisia ilmiöitä tarkasteltaessa. Käytän kuitenkin sisäistekijän käsitettä, koska se toimii vastinparina sisäistekijälle ja keskittyy enemmän yksittäiseen tapaan lukea, kun taas tekijän tarkoittama yleisö viittaa yleisemmin mahdollisiin tekijän mielessä olleisiin toivottuihin lukutapoihin. Kun aktuaalinen lukija osallistuu tekijän tarkoittamaan yleisöön, hän huomaa tekstiin asetetun oletuksen siitä, mitä lukijan kompetenssiin kuuluu (kts. Mikkonen 2011, 39–43; Rabinowitz 1987, 23). Sisäislukija puolestaan pysyy tiiviimmin tekstuaalisena rakennelmana, siis konstruoituna mallilukijana (Tammi 1992, 24), joka välttämättä ei todellisuudessa vastaa yhtäkään teoksen aktuaalisista lukijoista ainakaan aivan täysin.

jäljittelevyyden kanssa. Joutsen ja Lang eivät tyydy vain aristoteelisessa mielessä kopioimaan vaan siirtämään jotakin näkymätöntä, ehkä jopa transsendenttia⁵ maalaamalleen kaksiulotteiselle pinnalle. Kun Krohnin avantgardistit kynsin hampain roikkuvat kaiken muun kustannuksella kiinni uniikkiuden vaatimuksessa, alkaa se näyttäytyä jo todellakin taiteen kliseenä: mitä yllättävämpi ja hätkähdyttävämpi teos on, sitä onnistuneempi se on – viis sen estetiikasta tai sanomasta.

Sattumaa ei liene sekään, että molemmat sisäistekijän mielestä vakavasti otettavat taiteilijat ovat nimenomaan kuvataiteilijoita. Kun käsitetaide 1960-luvulla sai tuulta siipiensä alle, se asettui nimenomaan kuvataiteen vastakohtaksi ja tarjosi edistyneen ja uudenaikaisen vaihtoehdon ummehtuneelle ja tavanomaiseksi muodostuneelle, perinteiselle tavalle kuvata maailmaa (Baldwin, Harrison & Ramsden 2009b, 66). Näin satiirikko haluaa tuoda kuvataiteen aseman uudelleen tarkasteluun taidekeskustelussa. Satiirikko kysyy: miten niin kuvataide ei voi olla oikeaa, omaperäistä ja onnistunutta taidetta? Samalla satiirikko haluaa palauttaa sen kunnian näyttämällä, että ainakaan Krohnin tuotannon kuvaamissa tapauksissa maalaustaidetta hylkivä käsitetaide ei onnistu välittämään tunteita tai muitakaan syvällisempiä viestejä yleisölle.

Taidemaalari Joutsenella ja *Unelmakuoleman* sokealla taidemaalari Langilla on paljon yhteistä. On kiinnostavaa, että jo selvästi varhaisempikin Krohnin tuotanto sivuaa samantapaista, kau neutta taiteen itseisarvona puolustavaa suhtautumista taiteeseen, ja vieläpä yllättävän samankaltaisin sanankääntein kuin *Unelmakuoleman* sisäistekijä. Joutsen oikeastaan voidaan nähdä jonkinlaisena jo Krohnin varhaistuotannossa esiintyvänä Langin esikuvana, jos ei nyt aivan esi-isänä. Molemmat taiteilijat ovat koko uransa maallaneet vain maisemia, ja molemmat pohtivat kuvataidettaan kovin samankaltaisin tavoin ja yhtä runollisesti. ”Joutsenen” kertoja kuvaa taiteilija Joutsenen pohdintaa siitä, mikä häntä kasvien ja maisemien maalaamisessa kiehtoo:

⁵ Tässä yhteydessä en *transsendentilla* viittaa transsendentaalifilosofiaan tai siihen liittyvään filosofiseen keskusteluun vaan käytän sitä adjektiivinomaisesti viittaamaan paitsi tuonpuoleiseen myös unenomaisuuteen ja kasvien mahdolliseen metatietoisuuteen.

Vaikka hän olisi maalannut vain voikukkien untuvia, tuntui aina siltä kuin hän olisi sivunnut jotain salaisuutta. Hänen kuvissaan ylenpalttinen valo kostutti jokaisen lehden ja katsoja ymmärsi, että niissä tapahtui merkillisiä asioita, että ne tekivät tärkeää, salaista ja monimutkaista työtä. Sen näkymättömän työn tähden, joka tapahtui levossa ja kauneudessa, Joutsen rakasti kasveja ja maalasi vain niitä. (Krohn 1976, 77–78.)

Joutsen osaa arvostaa luontoa ja ihailee koko ekosysteemin toimintaa ylläpitäviä kasveja yli kaiken. Hän haluaa maalauksissaan tuoda esiin jotakin sellaista, mitä ihmiset eivät ehkä yleensä tule ajatelleeksi, puhumattakaan siitä, että he sitä arvostaisivat. Näin Joutsenen jäljittely onkin oikeastaan enemmän kuin pelkkää jäljittelyä: kuvatessaan kasveja ulkoapäin hän onnistuu samalla esittämään jotakin näkymätöntä, spekulatiivista ja transsendenttia. Samat ajatukset kasvien sisäisestä elämästä tulevat esiin myös Krohnin romaanissa *Hotel Sapiens* (2013), jossa romaanin minäkertoja onnistuu aistimaan kasvien saman näkymättömän työn, jota Joutsen maalaa maisemiinsa. Hän kertoo:

Usein pysähdyn lehmuskujalla ja painan sormeni puunrungon kaarnaan. Sormenpäni aistii elämän virran kaarnan alla, sen nilassa, joka on valkeaa kuin iho. Se kuljettaa lakkaamatta nesteitä, ravinteita ja tietoa juurien pimeydestä latvojen valoon, keväällä kiihkeämmin, syksyllä yhä verkkaisemmin. Ajattelen mielelläni, että mahlan äänetön kierto on tietoinen sydäimestä, joka sykkii sormeni päässä. (Krohn 2013, 93.)

Nilan vertaaminen ihmisen ihoon rakentaa myös lukijan mieleen kasvien ja ihmisten rinnastusta ja korostaa kasvien inhimillisenä pidettyjä piirteitä. Kertoja vasta spekuloi kasvin kyvyllä aistia kosketusta, mutta myöhemmin romaanissa ajatusta kehitellään eteenpäin. Muuan kukkakauppias näet käy kuuntelemassa Luonnonfilosofisen seuran puumaisen puheenjohtajan esitelmää kasvien älykkyydestä. Puheenjohtaja uskoo, että kasveilla on näkymättömiä kykyjä aistia, muistaa, tuntea ja kommunikoida, vaikka ihmiset eivät näistä kyvyistä usein olekaan perillä (mt., 132). Kukkakauppias omaksuu nämä ajatukset kasveista aktiivisina toimijoina ja myöhemmin valistaa myös muita kasvien tietoisuudesta:

[--] ja silloin voidaan sanoa, että kasvi muistaa. Joka muistaa, se myös oppii. Kasvi tietää omat rajansa, tietää tehdä eron itsensä ja muiden välillä. Se ennakoiki tulevia tapahtumia etevämmin kuin ihminen. [--] Sanalla sanoen, kasvi on älykäs, tosin eri tavalla kuin ihminen. (mt., 120).

Kasvien ajattelua ja niiden esittämistä *Hotel Sapiensissa* on käsitellyt aiemmin Hanna Samola (2018, 151), joka on kiinnittänyt huomionsa siihen, että vaikka kasvien älykkyydestä on teoksessa puhe useampaankin kertaan, ne eivät kuitenkaan itse saa puheenvuoroa – esimerkiksi lopulta puuksi muuttuvan puheenjohtajan suusta kuuluu muodonmuutoksen jälkeen enää vain pelkkää ”kuivien lehtien kahinaa” ja ”tuulen huminaa tuuheissa latvuksissa” (Krohn 2013, 135).

Samaan tapaan taidemaalari Joutsenen kanssa taiteen tarkoituksista ja aiheista ajattelee myös *Unelmakuoleman* taiteilija Lang. Luvussa ”Retina” (*U*, 130–133) Lang on lyhyesti myös romaanin ainoa minäkertoja, ja vaikka hän on suhteellisen vähän äänessä, voidaan katsoa, että antamalla Langin äänen kuulua näin suoraan teoksen satiirikko haluaa pukea sanoiksi jotakin hyvin perustavanlaatuaista taiteesta ja sen moraalista.

Kaupungin taidemuseon apulaisjohtaja sanoi Haiseva maisema -näyttelyn avajaisissa, että ennen tässä maassa taiteilijat maalasivat kauan maisemia, vieläpä nimenomaan kauniita maisemia. Nyt he ovat huomanneet, että se on tylsä aihe. Minä en ehtinyt huomata sitä koskaan. Minulle koko maailma on maisema, joka on koottu valosta, varjosta ja väreistä.” (*U*, 131.)

Ehkä jopa aforistiselta kuulostavassa katkelmassa näkyy, että samalla Lang on kuitenkin pannut merkille sen, että kaikki eivät näe maisemassa – tai maiseman jäljittelyssä maalaamalla – samaa taiteellista arvoa kuin hän. Lang on kuitenkin *Unelmakuoleman* taiteilijoista ainoa, jolle ainakin oma suhde taiteeseen on selvä: hän pysyy kannassaan vuosikaudet, koko uransa, vaikka taidekäsitys ja edistykselliset taiteilijat hänen ympärillään muuttuvat ja jatkavat täysin päinvastaiseen suuntaan.

Näkönsä menettänyt ihminen voi kaivata paitsi valoa myös varjoja ja yön pimeyttä. Olen nähnyt eläviä unia tähtikirkkaista öistä ja pilvisistä öistä ja varjoista, joita tuuli liikuttaa. Maisema on se yhteys, missä ja vain missä ihminen voi elää. Siihen hän jää ja voi silti olla näkemättä sitä, mikä on näkyvintä: kau neutta. (*U*, 132–133.)

Katkelmissa Lang mietiskelee aforistisesti ja ehkäpä kaunopuheisestikin maailman menoa ja ihmisen suhdetta taiteeseen, mutta tulkitsen, että oikeastaan hän samalla tulee ilmaisseeksi koko teoksen taideideaalin. Hän maalaa maisemia, koska maisema on välttämätön ihmisen

olemassaololle. Hänelle maisemien jäljentäminen on muutakin kuin pelkkää jäljentämistä: hänen mielestään esitetty maisema on esteettinen arvo sinänsä, koska Langin ajatuksissa ihminen on osa luontoa, maisemaa, joka ei ole yhtään vähempää kuin ”koko maailma”. Samalla hän on kuitenkin huomannut sen, että vaikka ihminen onkin maisemasta, siis luonnosta ja ympäristöstään täysin riippuvainen, ei maiseman näkyvin tunnusmerkki eli kauneus saa ansaitsemaansa arvostusta. Ihmiskunta elää maisemasta, mutta ei huolehdi siitä. Katkelman aforistinen tyyli syntyy toteavasta sävystä yhdistettynä voimakkaisiin kuviin esimerkiksi tähtikirkkaista öistä ja tuulen liikuttamista varjoista. Tällaiset ilmaisuvoimaiset mutta silti suurentelemattomat sanavalinnat huokuvat samankaltaista surumielisyyttä ja melankoliaa, joka on läsnä Krohnin teosten ironiassakin. Krohnin romaaneissa huumori syntyy kertojan tahattoman oloista mutta kovin osuvista sanavalinnoista.

Kun Langilta kysytään *Unelmakuolemassa*, mitä hän on aikeissa tuoda erääseen näyttelyyn, hän joutuu noloon tilanteeseen. Lang näet aikoo tuoda maalauksiaan ja piirroksiaan, vaikka kaikki muut ovat suunnitelleet toinen toistaan lennokkaampia, oudompia ja karmivampia teoksia ja jopa väkivaltaisia installaatioita. Tilanteessa korostuu Langin ja muiden taiteilijoiden päinvastaisuus:

”Lang rykäisi ja kertoi hieman kiusaantuneena, että hän oli ajatellut tuoda piirustuksia ja maalauksia. Tämä ilmoitus aiheutti lyhyen hämmennyksen hetken, jonka jälkeen alkoi hälisevä keskustelu monesta aiheesta yhtä aikaa. Se tuntui käynnistyvän nimenomaan siksi, ettei ollut hienotunteista kiinnittää huomiota sellaiseen sammakkoon, jonka taiteilija Lang oli vasta päästänyt suustaan. Hänen suhtauduttiin kohteliaasti, olihan hän vanha ja vaivainen, mutta kukaan ei enää varsinaisesti seurustellut hänen kanssaan. – – Hän tiesi, että tämä olisi hänen viimeinen näyttelynsä, ellei mikään galleria lähiaikoina ehdottaisi retrospektiivistä näyttelyä.” (U, 121–122.)

Retrospektiivinen näyttely on läpileikkaus taiteilijan tuotannon alkumetreiltä nykypäivään saakka, siis katsaus menneen ajan taiteeseen, jota uuden ajan ihmiset voivat tulla ihmettelemään. Humoristisen tuosta lisäyksestä tekee se, että retrospektiiviin näytteille asetettu taide-teos alkaa yleisön mielessä lähestyä myös museoesinettä: onhan se pantu esille, jotta nähtäisiin, millaisia teoksia taiteilija on vuosia sitten uransa alussa tehnyt. Vaikuttaa siltä, että mahdollisesti järjestettävässä retrospektiivissä edes Lang itse ei uskoisi ihmisten lähestyvän hänen maalauksiaan ensisijaisesti taideteoksina vaan tulleen ihmettelemään niitä museaalisessa

mielessä. Seuraavassa luvussa palaan tarkemmin käsittelemään tätä samaista näyttelyä mitä erilaisimpine taideteoksineen. Syvennän tässä luvussa esittelemieni teorioiden yhteyttä myös muuhun tutkimusaineistooni ja analysoin romaanien satiirin rakentumista eri taiteenlajien kautta.

3 Krohnin satiirikot ja avantgardistit törmäyskurssilla

3.1 Sanataide ja merkitys

Tässä luvussa tarkastelen sanataiteen esityksiä erityisesti *Mehiläispaviljongissa*, jossa esitellään joukko harrastajakirjoittajapiirin uudistuksellisia lipograafeja ja muita sanataiteilijoita. Luvun lopulla tutkin myös *Kadotuksessa* ilmeneviä käsityksiä kaunokirjallisuuden olemuksesta ja suhteesta totuuteen ja todellisuuteen erään luovan kirjoittamisen kurssin sijaiseksi lupautuneen kirjailijan ja kurssilaisten eriävien näkökantojen kautta.

Mehiläispaviljonki on Krohnin laajan tuotannon tuoreimmasta ja satiirisimmasta päästä. Sen tapahtumat sijoittuvat Mehiläispaviljongiksikin kutsuttuun Seurojen taloon, jossa kokoontuu toinen toistaan omalaatuisempia kerhoja, seuroja ja yhdistyksiä, joiden tarkoituksena on edistää maailmankuvansa mukaisia toimintamahdollisuuksia ja toimia harrastuspiireinä ihmisille. Kaikkia niitä tuntuu yhdistävän jonkinlainen joukkohysteriaksi muovautunut muotivillitys. Mehiläispaviljonki tarjoaa toimitilat niin harrastajakirjoittajapiirin lipograafeille, Myrskyharrastajille, Honottajille, Profeetoille, Kurkkulaulajille, harrastajateatteri Sydän & Maksalle kuin pornopuoti Hekuballekin ja monille muille varsin triviaaleille kerhoille, jotka kaikki luetellaan romaanin ensimmäisessä luvussa. Päähenkilö ja kertoja itse puolestaan liittyy ystävänsä Selman kanssa talossa kokoontuvaan Vaihtuvan todellisuuden kerhoon, jossa jäsenten on tarkoitus jakaa toisilleen kokemuksiaan yliluonnollisesta.

Pirjo Lyytikäinen (2018, 16) on nimennyt Krohnin tuotannolle tyypillisen ”luetteloiden karnevaalin” satiirin aseeksi. *Mehiläispaviljonki* on pullollaan kaikenlaisia luetteloita, ja mehiläispaviljongin harrastamahdollisuuksia esittelevä, häkellyttävän mittava kerholuettelo on vain yksi esimerkki tällaisesta. Lyytikäisen (mp.) mukaan luetteloissa visualisoituvat ”nykyaikaisen todellisuuden paradoksaalinen moninaisuus, hysteerinen kuluttaminen ja ylenpalttinen elämönhakuisuus”, kun turhuuden markkinoilla mässäilevä inventaario on samalla koomista ja tragi-koomista. Nähdäkseni luetteloiden käyttö satiirin aseena perustuu viime kädessä yhteen satiiri-huumorin kulmakivistä, liioitteluun (vrt. Kivistö 2010a, 10). Näin lukija saa heti romaanin alussa vihjeen siitä, että Mehiläispaviljongin harrastekerhoissa ei kaikki ole kunnossa, ja hänet viritetään jo valmiiksi satiiriseen luentaan.

Harrastajakirjoittajapiirin lipograafit keskittyvät kirjoittamaan lipogrammeja, eli kukin heistä jättää käsikirjoituksistaan pois yhden valinnaisen aakkosten kirjaimen. Kunnianhimoisin lipograafi on asettanut tavoitteekseen kirjoittaa kokonainen dekkari ilman yhden yhtäkään a-kirjainta, ja tämän vaativan hankkeen ja harvinaisen epäkäytännöllisen kirjoittamistavan vuoksi muut luonnollisesti ihailevat häntä, vaikka työ ei olekaan vielä päässyt kahta ensimmäistä virkettä pidemmälle harvinaisen hankalan tekniikan hidastamana. Kieli on ehkä ylevänsävyyistä, mutta tietysti myös jossain määrin kankeaa ja väkinäistä: ”Hyvät ihmiset, minä olen kuin olenkin syyppää, jo syntyjäni syyppää. Heidän on pitänyt minun tähteni kärsiä, sen tiedän.” (M, 81). Tällainen romaanin aloitus saattaa aiheuttaa myös hämmennystä, kun virkkeiden yhteys muuhun kertomukseen ei aukene – eihän lukija tiedä teoksesta muuta kuin tekstilajin. Romaanin aloitusvirkkeiden minämuotoinen kerronta ja puheet kertojan syyllisyydestä saavat aikaan vaikutelman siitä, että kertoja tunnustaa syyllisyytensä tai ainakin osallisuutensa johonkin kärsimykseen, kenties romaanin aiheena olevaan murhaan tai muuhun rikokseen. Joka tapauksessa kyseinen dekkaristi-lipograafi todella tekee kaikkensa onnistuneen lopputuloksen eteen. Hän nimittäin on jopa alkanut puhua ilman a-äännettä harjaantuakseen kirjoittamisessa ja tottuakseen a-kirjaimettomuuteen. (M, 81.)

Lipogrammeja on toki kirjoitettu ennenkin. Ensimmäinen tunnettu lipogrammi on Pindaroksen (n. 520-440 eKr.) runo "Ode minus sigma", joka ei sisällä yhtäkään sigmaa, kreikkalaisten aakkosten 18. kirjainta (Tieteen termipankki 2020). Sittemmin lipogrammeja on kirjoitettu antiikin ja renessanssin aikana (mp.), ja esimerkiksi myös suomalainen kirjailija Sami Liuhto on hyödyntänyt ä-kirjainta hylkivää lipogrammitekniikkaa tajunnanvirrantäyteisen romaaninsa *Sotaanlähtö* (2015) lopussa. Etenkin vuonna 1960 perustettu ranskalaisten avantgardistien Oulipo-ryhmä otti asiakseen ankaran kirjallisten rajoitteiden ja pakotteiden noudattamisen kaunokirjallisuudessa. Oulipolaisten sanastoon kohdistuvia säädöksiä olivat muun muassa juuri lipogrammi ja monovokalisismi, jossa kirjoittaja saa käyttää tekstissään konsonanttien lisäksi vain yhtä valitsemaansa vokaalia. Oulipoon 1967 liittynyt Georges Perec lienee tunnetuin lipogrammien kirjoittaja, jonka taitoja soveltaa lipogrammisäädöksiä kirjallisuuteen Harri Veivo pitää suorastaan virtuoosimaisina. Percin romaani *La Disparition* (1969, *Katoaminen*) on kirjoitettu ilman e-kirjaimia, ja tässä katoamisesta kertovassa romaanissa katoaminen tapahtuu myös sanaston tasolla, kun lipogrammisäännön pakottamana e-kirjain katoaa. Tämä

kadonnut e-kirjain niin ikään palaa takaisin Perecin monovokalistisessa romaanissa *Les Revenetes* (1972, *Palaavat*). (Veivo 2007, 235–239.)

Kenties *Mehiläispaviljonginkin* lipograafit tavoittelevat jotain samankaltaista kuin lipogrammi-virtuosi Péric. Heillä epäilemättä onkin älyä vaativaa haastetta tehtävissään, mutta *Mehiläispaviljongin* kertojalle jää valitettavan epäselväksi, mitä tekemistä moisella aakkosilla ope-roinnilla on taiteen kanssa. Estetiikkaan ja kirjallisuuden filosofiaan erikoistunut filosofian professori Richard Eldridge (2009, 176) esittää, että ollakseen taiteellisesti onnistunut teoksen tulee tavoitella taiteellista arvoa, ei vain kommentoida edeltäjiään. Muutoinhan myös esimerkiksi taidearvostelut ja vaikkapa herjatkin täyttäisivät taiteen kriteerit. Eldridgen (mp.) mukaan teoksen pitää toki ottaa huomioon tavat, joilla aiempi traditio on pyrkinyt kohti taidetta, mutta teoksen itsensäkin on toteutettava ja ilmennettävä taiteellista arvoa. Lipograafien tapauksessa voidaan aiheellisesti kysyä, mikä on a-kirjaimettomuuden taiteellinen arvo, ja vaikuttaa siltä, ettei se heille itselleenkaan taida olla aivan selvää. Jokin muotoperiaate kenties? Lipograafeille tärkeintä ovat oman tavoitteen saavuttaminen ja mahdollisesti myös itsensä ylittäminen määritettyjen sääntöjen rajoissa. Kertoja mainitsee asian ehkä hieman kummastellen mutta sen suurempaa numeroa tekemättä ikään kuin se olisi mikä tahansa seikka. Tässä Krohnin teosten satiirikko jättääkin kertojan tehtäväksi vain asioiden seuraamisen sivusta ja niiden selostamisen, ja näin sisäislukijan tehtäväksi jäävät kriittinen ajattelu ja kertojan kuvaamien tapahtumien arvottaminen. Samaan tapaan toimii kertojan ja sisäislukijan työnjako myös *Unelmakuolemassa* ja *Kadotuksessa*, joita käsittelem seuraavissa alaluvuissa.

Jos *Mehiläispaviljongin* lipograafien työhön taas suhtaudutaan hyväntahtoisesti ja avoimesti, niiden todella voidaan nähdä myös toteuttavan sellaisia esteettisiä säädöksiä, joilla pyritään kohteen muodon täydellisyyteen. Immanuel Kantin (2009, 342–343) mukaan teoksen ei tarvitsekaan olla hyödyllinen ollakseen täydellinen, mutta lukijan on vaikea käsittää, miten lipogrammipakote edistää käsikirjoituksen *täydellisyyttä*. Tässä avuksi on filosofi Monroe Beardsley, joka onnistuu tiivistämään taiteen merkityksen ja sen muodon ja päämäärien suhteen osuvasti: ”Esteettisessä elämyksessä koemme, että välineet ja päämäärät ovat kietoutuneet toisiinsa niin tiiviisti, ettemme tunne eroa niiden välillä” (sit. Eldridge 2009, 139).

Tässä valossa ainakin Georges Perecin oulipolaisia romaaneja voitaneen pitää vähintään tältä osin onnistuneina taideteoksina, joissa muoto ja merkitykset todella kietoutuvat yhteen ja joiden ei voitaisi katsoa onnistuneen yhtä hyvin, jos ne eivät noudattaisi oulipolaisia lipogrammi- ja monovokalismipakotteita. Muodon ja merkityksen symbioosi saa lukijan tuntemaan mielihyvää niistä yhdessä ja erikseen. *Mehiläispaviljongin* lipograafien estetiikan säädös vaikuttaa kuitenkin olevan täysin yhdentekevä teoksen täydellisyyden kannalta, vaikka se voikin työn valmistuttua saada taiteilijan tuntemaan esimerkiksi mielihyvää ja onnistumisen kokemuksia haastavan rajoitteen voittamisesta. A-kirjaimettomuudella ei kuitenkaan voida nähdä olevan temaattista yhteyttä sanataideteoksen syvempiin merkityksiin – ja jos sellainen olisikin, sitä ei lukija saa tietää. Näin lipograafien aakkosaskartelut lopulta näyttävät lähinnä koomisilta amatöörien yritelmiltä.

Kuvaamalla harrastajakirjoittajien puuhia satiirikko saa avantgarden näyttämään merkityksettömältä ja mielettömältä. Olisi kuitenkin argumentatiivisesti epäilyttävää todeta, että avantgardistinen taide automaattisesti olisi sellaista kuin tämä mutkia hieman suoraksi oikova satiirikko antaa ymmärtää, vaikka onkin syytä muistaa, että liioitteleva, yksinkertaistava ja kärjistävä tapa esittää asioita on jo itsessään olennainen satiirin piirre (esim. Kivistö 2010a, 10). Vaikkapa hakukonerunous voisi olla samantyyppinen tosielämän esimerkki nyky-sanataiteesta. Pelkkää Googlen peräkkäin tarjoamien hakusanojen luetteloa sellaisenaan ei siis vielä voida pitää taiteena. Tästä ei kuitenkaan voida vetää johtopäätöksiä siihen, että kaikki hakukonerunous tai avantgardetaide olisi vain joukko taiteilijoiden naurettavia, tekotaiteellisia yritelmiä. Myös avantgardistinen taide – vaikkapa hakukoneruno tai Perecin romaani – voi olla merkityksellistä taidetta eli taidetta, joka käsittelee jotakin teemaa. Satiirikko kohdistaaakin ivansa erityisesti sellaiseen nykytaiteeseen, joka on tarkoituksetonta ja merkityksetöntä. Satiiri kohdistuu merkityksettömään puuhasteluun muka taiteen nimissä: jos teoksella ei ole merkitystä, ei sen esteettisyydestäkään ole mitään hyötyä, eikä sen taiteellinen merkitys voi olla pelkästään pakonomaisten säädösten orjallinen noudattaminen tai noudattamatta jättäminen. Taiteella siis tulee satiirikon mukaan olla myös jotakin sanottavaa.

Taiteen merkitysvaatimus korostuu, kun lukija pääsee *Mehiläispaviljongissa* lipograafiryhmittymän kuvauksesta eteenpäin. Seuraavaksi kertoja näet esittelee muita kirjoittajapiiriin kuu-

luvia ”spesialisoituneita harrastajia”, jotka perinteisen proosan sijaan kirjoittavat ”hermeettisiä, eskapistisia, pointillistisia, abstrakteja, konkreettisia tai animoituja entiteettejä”, (M, 82). Jotkut näistä kirjoittajista esiintyvät jopa jonkinlaisina merkityksen tuhojina: tavoitteenaan heillä on ”erittää sanoilla verbaalista sumua, eräänlaista valkoista kohinaa, randomtekstiä”, jota ei voida ymmärtää eikä tosin ole tarkoituskaan (mp.). Satiirin kohteena ilmiselvästi on sanataide vailla merkitystä, mutta ei edelleenkään itse avantgarde.

Mehiläispaviljongille tyypillisesti myös tässä kohdassa korostuu satiirikon tarkoitusperiä palveleva luettelointi. Spesialisoituneiden kirjoittajien tuotantoa esittelevä luettelo yhdistää monenlaisia sivistyssanoja, jotka tarkemmin katsottuna eivät oikeastaan liity toisiinsa mitenkään: vaikka hermeettinen ja eskapistinen kirjallisuus ovatkin kirjallisuushistoriasta löydettävissä, pointillismi on puhtaasti kuvataiteen käsite ja tarkoittaa pistemaalaustekniikkaa. Sana *abstrakti* voi myös luonnehtia vaikkapa kuvataidetta, mutta kirjallisuuden yhteydessä sitä ei käytetä toisin kuin konkreettista. Esimerkiksi konkreettinen runous voisi hyvinkin olla jotakin, mitä myös mehiläispaviljonkilaiset tuottavat. Sen sijaan on jälleen epäselvää, miten mitään animoitua voi kirjoittaa: kirjaimista voi toki tehdä animaation, mutta on varsin hankalaa kuvitella, mitä kirjoitettu animaatio voisi olla. Lopputuloksena tuntuu olevan lähinnä jonkinlainen paradoksi, mahdottomuus. Nämä sivistyssana-adjektiivit määrittävät koko luettelon huipentumaa, *entiteettiä*, joka on kiinnostavasti valittu tarkoittamaan kirjallista tuotosta, siis helpommin sanottuna *tekstiä*. Filosofian käsitteistöstä peräisin oleva *entiteetti* on ylimääräinen ja turhan monimutkainen sana, sillä se tarkoittaa jotakin ”olevaa”, mutta yleisemmässä merkityksessä kuin *olio* (Tieteen termipankki 2021). Tällainen sivistyssanojen tarpeeton ja virheelinen tai vähintään epätyypillinen käyttö paljastaa niiden viljelijän vain esiintyvän erinomaisempana kuin mitä onkaan, ja näin harrastajakirjoittajat on jälleen nolattu.

Joka tapauksessa nämä verbaalisen sumun erittämiseen erikoistuneet kirjoittajat ovat ottaneet tavoitteekseen tuottaa nonsensea, epäkieltä. Heidän taiteellinen agendansa saattaa näyttää päällisin puolin samansuuntaiselta kuin vaikkapa kieltä ja kuvataidetta yhdistelleen Marcel Duchampin tapa yhdistää kieltä ja readymadea. Irmeli Hautamäki (2002, 4) korostaa, että vaikka Duchampin käyttämä, sanaleikkien ja väärin kirjoitettujen sanojen kyllästävä kieli readymadessa ”oli riisuttu merkityksestä”, se ei kuitenkaan ollut nonsensea tai vailla järkeä vaan perustui ”täsmällisyyden ja ennakoimattomuuden yhdistämiseen”. Hautamäki (mt., 5)

luonnehtii Duchampin sanataidetta taiteeksi lukihäiriöisille ja sanasokeille ja kirjoittaa: ”Duchampin taiteen yleisö tulee sensitiiviseksi kielelle ja alkaa halutessaan ymmärtää Duchamp-kieltä.” Hautamäki (mt., 4–5) antaa esimerkiksi sanaleikeistä ja väärin kuulemisesta Duchampin teoksen *Fresh Widow* (’tuore leski’), mustalla nahalla päällystetyn ranskalaisen (’French’) ikkunan (’window’). Mitään viitteitä *Mehiläispaviljongin* sisäislukijalle ei kuitenkaan anneta siitä, että vaikka merkityksentuloajien aikaansaannoksissa voitaisiinkin nähdä ihmiskielen piirteitä kuten välimerkkejä rytmittämässä puhetta, niissä olisi Duchampin tapaan jotakin ulkomuotoa syvällisempää ajatusta. Sen sijaan ne näyttävät istuvan nonsensekirjallisuuden traditioon, joka liittyy kiinteästi mielettömyyteen ja hölynpölyyn mutta joka ei kuitenkaan ole sama asia kuin itse järjettömyys tai merkityksettömyys (Katajamäki 2016, 18): ”mostrprutone? Hy. Rmiory ppprufexprors nals!” ja ”o imelallidiai canarinoo rotinonesuelmbicy d chy” (M, 82). Samaisten säkeiden kirjoittaja on kirjoittanut myös pamfletin, jossa hän kehottaa luopumaan ”kaikesta rationaalisesta ajattelusta”, ja tämä on sisäistekijän selkeä viesti siitä, että tällaista taidetta ei ole edes tarkoitettu ymmärrettäväksi. Sen sijaan, että sisäislukijan todella oletettaisiin ymmärtävän taideteoksia, hänen toivotaan kummeksuvan taideteoksia ja siten suhtautuvan niihin naureskellen ja myötähäpeää tuntien. Voidaan siis ajatella, että *Mehiläispaviljonki* ottaa kantaa myös nonsensekirjallisuuden traditioon ja sen mielekkyyteen.

Vielä pidemmälle satiirikko vie sanataidesatiirinsa, kun kertoja ryhtyy esittelemään erästä kirjoittajapiirin ”solistikoituneimmista” jäsenistä, joka oli luonut ”ergodisen ja interaktiivisen verkkoromaanin”. Tämä hanke oli kuulemma ennennäkemätön ja vailla vertaa koko kirjallisuuden historiassa, ja lukijatkin saivat mahdollisuuden osallistua edullisesti täyttämällä tilauskupongin. Tämä ”täsmäfiktio” ei kuitenkaan ole yltänyt niin kiinnostavaksi, että lukijat todella olisivat innostuneet tilailemaan juonenkäänteitä ja uusia henkilöitä. Kertoja esittää tilanteen varsin asiallisesti ja passiivisia lukijoita näennäisesti paheksuen, mutta ironinen sävy paistaa läpi viimeistään liioittelevan ylevistä sanavalinnoista:

Mutta lukijat eivät olleet interaktiivisia. He eivät täyttäneet tilauskupongkia eivätkä velttouttaan nähneet sitä vähäistäkään vaivaa, joka olisi vaadittu osallisuudesta kirjallisuushistorialliseen hankkeeseen. – – Tämä mykkyys, joka ympäröi ainutlaatuista teosta, jalosti kirjoittajan hahmosta jos ei traagista niin ainakin puolitraagisen. (M, 82–83.)

Moinen liioittelu ja paisuttelu saa lukijan ymmärtämään, että oikeastaan satiirissa ei naureta-kaan liian ”veltoille” ja passiivisille lukijoille, jotka eivät ole valmiita näkemään vaivaa taiteel-listen ja edistettävien ponnistelujen eteen, vaan pikemmin kyseisen verkkoromaanin kirjoitta-jalle. Sisäistekijän satiiri on varsin hyväntahtoista ja lempeää, kun se kohdistuu tällaiseen suu-ruudenhulluun, joka kuvittelee itsestään ja aikaansaannoksistaan liikoja. Jo kertojan pohdinta siitä, onko kirjailija traaginen vai vain puolitraaginen, paljastaa, että satiirin kohteeksi joutunut taiteilijasielu ei kuitenkaan sisimmässään ole ilkeä tai moraalisesti paha, vaikka joskus yltyykin syytämään halveksuvia solvauksia syvästi inhoamiensa, sivistymättömien ja keskinkertaisten ”passiivilukijoiden, passiivikirjoittajien” ja muiden ”mapittajasielujen” niskaan (M, 83).

Mehiläispaviljongin kirjoittajapiiristä kertovassa luvussa pistää silmään runsas ja luetteleva si-vistyssanojen käyttö, jonka voidaan myös ajatella olevan satiirin kohde. Satiirikko ei varsinaisesti tuomitse sivistyssanojen käyttöä, mutta tuntuu naureskelevan niidenkin merkityksetö-myydelle ja elitistiselle käytölle. Merkitysten tuhoamisessa kunnostautuneet harrastajakirjoit-tajat eivät juuri taida käyttää ymmärrettävää ihmiskieltä. Taideteoksissaan he käyttävät vain ”verbaalista sumua”, siis epäkieltä ja siansaksaa, ja taidettaan luonnehtiessaan heidän poten-tiaalisesti ymmärrettävä ihmiskielensä koostuu lähinnä sivistyssanoista niin, että vain asiaan vihkiytynyt voi huomata, että kysymys oikeastaan onkin vain hölynpölykielestä samaan tapaan kuin animoituja entiteettejä kirjoittavien harrastelijoiden tapauksessa. Näin satiirikko näyttää lukijalle myös, miten typerän kuvan itsestään voi antaa viljelemällä puheessaan toisiinsa mi-tenkään liittymättömiä sivistyssanoja, joiden merkitystä ei tunne tai joilla ei arkikielessä sel-laista edes ole.

Samaan tapaan sanataiteesta ja sen edellytyksistä *Mehiläispaviljongin* satiirikon kanssa ajat-telee muuan *Kadotuksessa* esiintyvä kirjailijahahmo, joka suostuu sijaistamaan luovan kirjoit-tamisen kurssin vakituista vetäjää. Luettuaan viisitoista kurssilaisten kirjoittamaa ”niin sano-tusti kaunokirjallista tekstiä” kirjailija lannistuu kurssilaisten käyttämästä runokielestä ja ta-vasta viljellä ”ylitsevuotavan runsaasti adjektiiveja” tai itsevarmimpien kirjoittajanalkujen itse tekaisemia, väkinäisiä uudissanoja kuten ”muutoskoskettaa” tai ”möyhymultaboxisijaus”. Vielä lennokkaampia ovat heidän kielikuvansa: eräs kurssilainen kirjoittaa ”rakkauden rymise-vistä valtateistä”, ”kasvojesi solmioista” ja ”rintojesi kypsyvistä viineistä”, toinen taas ”het-kistä, jotka nauroivat pingottuneina kasvonkielinä”. Kirjailija – vaikka onkin kirjailija – ei voi

käsittää, mitä moiset sanat ovat tarkoittavinaan, ja toteakin ironisesti, että ”se oli runoutta se”. (K, 141.)

Myös proosaan suuntautuvien kurssilaisten teksteistä hänen on vaikea saada otetta. Kirjailijan mielestä heidän henkilönsä

[--] elivät ilman luonnetta, päämääriä tai omaatuntoa. He harhailivat epämääräisissä aikakausissa ja nimeämättömissä paikoissa toimitellen olemattomia asioita mitä epäuskottavimmista syistä. Kirjailija etsi teksteistä yksinkertaisia, selkeitä sanoja, etsi tapahtumia, jotka olisivat ymmärrettäviä ja tosia, mutta ei löytänyt. Missä oli ajatus, idea, ilo tai mikä tahansa muu tunne? (K, 142.)

Kirjailijan tekisi mieli sanoa kurssilaisille, että kirjallisuudessa ei suinkaan ole kysymys kirjallisuudesta vaan todellisuudesta, ”[s]illä jokainen kirjoittaja kysyy yhä uudelleen: Mikä on totta?” (K, 142). Hän vaikuttaa siltä, että haluaisi ravistella kurssilaisia miettimään, mitä he kirjoituksillaan tavoittelevat, ja tiivistää käsityksensä siitä, mitä kirjoittaminen on: ”Ymmärrettävä, miksi kukaan kirjoittaa mitään? Koska hänellä on asiaa. Asiaa! Kieli on todistus siitä, että toinen ihminen on olemassa. Siksi kirjoittaminen on jakamista. Se on tilintekoa. Se on muistamista, syyttämistä, tunnustamista, lohduttamista.” (K, 142.) Samalla hän tulee muotoilleeksi sanoiksi sen, mitä myös *Mehiläispaviljongin* satiirikko näyttäisi taiteesta ajattelevan. Kumpikin edellyttää taiteelta, että sillä on jotakin sanottavaa. Kirjailija haluaisi tiuskaista kurssilaisille: ”Mitä varten te täällä istutte? Jos ei ole mitään sanottavaa, ei sitä ainakaan pidä kirjoittaa”, ja hän haaveilee jopa ärjyvänsä: ”sietämättömän tekotaiteellinen!” ja ”kammottavan konstai-leva!”, mutta ei kuitenkaan sano mitään. Osin kohteliaisuudesta, ehkä pelkuruuttaankin hän vain tyytyy ”raivonsa niellen ja turhautumistaan peitellen” keksimään heidän palautteisiinsa ”yhä lisää mitäänsanomattomia, hyväntahtoisia huomautuksia, jotka olivat häpeäksi hänelle opettajana ja joista kukaan ei voinut oppia mitään”, samantapaisia kuin ”ehkä hieman ylimalkainen”, ”vielä jonkin verran jäsentymätön” tai ”kannattaisi hieman karsia”. (K, 142–143).

Kun kirjailija lopulta turhautuu kurssiin ja antaa oppilailleen tehtäväksi kirjoittaa 200 sanaa tavallisesta lyijykynästä tai vaihtoehtoisesti lauseen, joka ei ole lause, kurssilaiset hymähtelivät ja peräti hermostuvat. Kurssin nuorin oppilas, muuan lukiolaispoika saakin oman lauseensa

nopeasti valmiiksi. Se kuuluu: ”Tämä ei ole lause.” Tästä ehdotetusta epälauseesta sukeutuu merkillinen ja paradoksaalinen keskustelu:

–Ja mikä saa sinut väittämään, että tuo lause ei ole lause.

–En minä väitä mitään, poika sanoi. –Lause väittää.

–Mutta se ei ole totta. Yhtä vähän kuin jos sanoisit: ”Tässä lauseessa on neljä sanaa.” Onko minun tehtäväni opettaa teitä kertomaan valheita?

–Oikeastaan nimenomaan. Jos ne nimittäin ovat hyvin kirjoitettuja valheita, poika vastasi. –Sillä siitä kai kaunokirjallisuudessa on kysymys.

Kurssilaiset nauroivat ja hiukan opettajakin, mutta hän ymmärsi, ettei kurssilaisten nauru ollut erityisen hyväntahtoista ja että sen terä oli tähdätty häneen, ihan syystäkin. (K, 145.)

Kun aluksi näyttää siltä, että kirjailija on teoksen satiirikon mielestä oikeassa siinä, että kirjallisuudessa on kyse todellisuudesta, tuon keskustelun jälkeen asetelma vaihtuu. Katkelmassa kuuluu myös kaikuja *Umbrasta*, joka on kyllästetty samankaltaisilla paradokseilla kuin lukiolaispojankin lause. Voiko pojan keksimä lause olla lause, joka ei ole lause? Oikeastaan sekä kirjailija että poika voivat molemmat olla oikeassa, mutta asiasta keskustellessaan he puhuvat eri asioista. Kirjailija katsoo lausetta puhtaasti syntaktisesta ja kieliopillisesta näkökulmasta, jonka valossa lause tosiaan on lause ja samalla yhdestä lauseesta koostuva virke. Tämän lisäksi hän kuitenkin tarttuu lauseen totuusarvoon, josta paradoksi syntyy. Totuusarvolla ei kuitenkaan pitäisi olla mitään tekemistä sen kanssa, onko jokin katkelma kirjoitettua kieltä lause vai ei, ja tätä platonilaisittain totuusvaatimukseen tarrautuva kirjailija ei huomaa toisin kuin lukiolaispoika, joka tarkastelee luomustaan ensisijaisesti semanttiselta kannalta.

Kohdassa näkyy myös kiinnostavalla tavalla juonne tekijän ja tekstin olemassaoloa ja suhdetta koskevasta keskustelusta, josta Roland Barthes on tunnettu. Vuonna 1968 Barthes (1993, 117) julisti esseessään *La mort de l'auteur*, että ”Kirjailijan⁶ kuolema on lukijan syntymän väistämätön hinta”. Kirjoituksessaan Barthes (1993/1968, 116) vaatii, että kirjailijan tulkinallisesta tai selityksellisestä auktoriteetista on luovuttava myös kirjallisuudentutkimuksessa, joka on pitkään saanut nauttia ”Kirjailijan valtakaudesta” ja omasta tärkeästä asemastaan tekstien selittäjänä. *Kadotuksen* kirjoituskurssin kuopus, sanavalmis lukiolaispoika edustaa selvästi barthesilaista, jälkistrukturalistista ajattelua, joka perustuu tekijän eliminointiin. Poika menee jopa

⁶ Alkuperäisessä tekstissään Barthes käyttää erisnimien tapaan isoa alkukirjainta *kirjailijasta*.

niinkin pitkälle, että kieltää väittävänsä yhtään mitään, vaikka vastaus kirjailijan ensimmäiseen kysymykseen oikeastaan edellyttäisi jonkinmoista väitelausetta. Poika siis ulkoistaa itsensä koko tekstin tuottamisprosessissa ja onnistuu siten asettamaan kirjailijan jokseenkin noloon tilanteeseen: eihän missään vaiheessa kerrottu, että poika tosiaan olisi väittänyt jotakin.

Tekstin autonomian lisäksi pojan lauseen voidaan nähdä viittaavan myös Reneé Magritten samanaalaukseen *Kuvien petollisuus* (*La Trahison des images*, 1929). Maalaus esittää piippua, jonka alla lukee: ”Tämä ei ole piippu.” Maalaus saa katsojan pohtimaan ristiriitaa kirjoitettujen sanojen ja kuvan välillä, mutta samalla myös kuvan ja todellisen esineen välillä. Mikään niistä ei suoraan vastaa toisiaan, ja on vaikea sanoa, mitä niistä mahdollinen autonomia koskisi. Väitteestä syntyy paradoksi samaan tapaan kuin lukiopaispojan lauseesta, joka jossain mielessä ei ole lause mutta toisessa on.

Koska kertoja esittää tilanteen jälleen dialogimuodossa kuvailematta sitä sen tarkemmin, on vaikea sanoa, kumman puolelle sisäistekijä asettuu vai asettuuko tukemaan kumpaakaan erityisesti. Griffinin (1994, 40) tapaan on uskottavaa tulkita satiiri jälleen hienovaraiseksi ja luonteeltaan pikemmin tutkivaksi kuin tuomitsevaksi, ja näin myös ideoiden välisen dialogin ja keskustelun merkitys korostuvat. Lukiolaispoika ja muut kurssilaiset on aiemmin esitetty tekotaitteellisina harrastelijoina, joilla ei ole sanottavaa, mutta nyt myös kirjailija alkaa saada naiiveja piirteitä. Näyttää nimittäin siltä, että poika on saanut väitteellään kirjailijan kiikkiin jonkinlaisesta päättelyvirheestä: kirjallisuudessa näet ei olekaan kyse ainoastaan totuudesta ja todellisuudesta toisin kuin kirjailija muistaa etenkin nuorena ajatelleensa (*K*, 142–143). Kirjallisuudessa on pojan mielestä kysymys hyvin kirjoitetuista valheista, siis jonkinlaisesta todellisuuden mukailemisesta tai jäljittelystä kuitenkin tietyn taiteilijanvapauksin. Näin satiirikko haluaa kiinnittää huomionsa myös siihen, että kirjallisuus ei elä vain totuudesta eikä sen suhde todellisuuteen ole niin tosikkomainen kuin teoksen kirjailijahahmo antaa ymmärtää.

Katkelmassa voidaan huomata myös kirjallisuus- ja laajemminkin taidekäsitusten vastakkaisuus: kirjailija peräänkuuluttaa taiteen totuudenmukaisuutta ja taiteilijan velvollisuutta pysyä totuudessa, kun taas lukiolaispoika nimeää kirjallisuuden tärkeimmäksi tehtäväksi olla ”hyvin kirjoitettuja” valheita – siis kertomuksia asioista, jotka ovat keksittyjä mutta sen verran uskottavia, että voisivat olla tottakin.

Etenkin Dostojevskin tuotantoa tutkinut Bahtin (1991, 359) kirjoittaa, että polyfonisessa romaanissa ”dialogi on päämäärä” sinänsä. Siinä keskeistä on itsenäisten, tasa-arvoisten tietoisuuksien ja toisiinsa sulautumattomien äänten moneus (mt., 20). Myös *Kadotuksen* katkelmassa eri teorit, ideat ja näkemykset ovat dialogissa henkilöhahmojen välityksellä, eikä pääasiallisena tarkoituksena ole päätyä mihinkään yhteen selkeään lopputulokseen. Vaikka kurssilaiset eivät ehkä olekaan onnistuneet *hyvin* kirjoitettujen valheiden sepittämisessä, tuon sanalmiin lukiolaispojan suusta kuitenkin saamme kuulla tiiviin, hyvin muotoillun ja uskottavankin luonnehdinnan kaunokirjallisuudesta: se on hyvin kirjoitettuja valheita. Yksinomaan kurssilaisia tai kirjailijaa ei ole perusteltua nimetä satiirin kohteeksi, koska satiirikon viesti ei ole niin yksioikoinen: molemmissa on naiiveja piirteitä. Näin käsitys kohdan satiirista pohtivana ja tutkivana tekee parhaiten oikeutta kohdan luennalle ja tulkinnalle.

3.2 Performanssi- ja näyttämötaide – totta vai leikkiä?

Kadotus-romaanin alussa Simeon sattuu puolivahingossa vierailemaan taidetapahtumassa, jossa teoksiaan esittelevät erilaiset katu- ja performanssitaiteilijat. Tarinaa voitaneen lukea ilman satiirista ulottuvuutta siihen asti, kunnes erään taiteilijan performanssi ei enää etene alkuperäisen suunnitelman mukaan. Muuan Kärpästen rouvaksi kutsuttu nainen, ”The Lady of Flies”, on sulkeutunut alastomana lasiseen koppiin seuranaan armeijallinen raatokärpäsiä. Ni mellään Kärpästen rouvan hahmon voidaan nähdä viittaavan William Goldingin *Kärpästen herra* -romaaniiin (*Lord of the flies*, 1954). Vaikkei selkeää temaattista yhteyttä tämän intertekstuaalisen viittauksen kohdalla olisikaan löydettävissä, jo pelkkä toisen teoksen maininta voi toimia myös eräänlaisena lukuohjeena. Samantyyppisiä lajipiirteitä voidaan joka tapauksessa nähdä Goldingin romaanin ja Krohnin paitsi kyseisen teoksen myös koko myöhemmän tuotannon välillä: molempia voidaan lukea niin satiireina kuin dystopioina.

Kopissaan Kärpästen rouva kiemurtelee kärpäset kimpussa, mutta kun koittaa aika päättää performanssi ja tulla ulos kopista, ovenkahva jää jumiin ja nainen silminnähden hätäntyy. Kärpästen rouvan kiusallista tilannetta kuvataan naisen vartalon yksityiskohtia myöten groteskisti ja miltei mikroskooppisen tarkasti, mikä onkin Bahtinin (1991, 169–170) mukaan etenkin menippolaiselle satiirille tyypillistä. Yksityiskohtaisuudessaan kaiken ala-arvoisen ja inhotta-

van äärimmäisen tarkka ja groteski kuvaus eli ”syöverinaturalismi” voi alkaa saada jo koomisiakin piirteitä (mp.), ja näin käy myös Kärpästen rouvalle. Äsken performanssinsa keskellä paistatellut nainen näyttääkin nyt paitsi huono-onniselta myös nololta ja epäonnistuneelta:

”Simeon saattoi nähdä, miten omaehtoinen kidutusmenetelmä oli uuvuttanut naista. Etoi seurata, kuinka kärpäset ryömivät rouvan hiuksissa, korvissa, nenän, kirkkaasti punattujen huulien ja huolella värjäytyjen ripsien ympärillä, arpisella vatsalla ja harmaantuneella häpykarvoituksella.” (K, 33.)

Naisen kauneuden keinotekoisuutta ja luonnollisuuden inhottavuutta korostava kuvaus muodostavat voimakkaan vastakohtan. Vaikka alastomuus ja vatsan arvet ovat varsin luonnollisia asioita, niistä puhutaan etovina – ja mahdollisesti niitä sellaisina monet pitävätkin. Kärpästen rouva ei edusta ainakaan mainosten kauneusihannetta, joka suosii nuoria ja sileäihoisia naisia enemmän kuin tällaisia jo hieman enemmän elämää nähneitä vartaloita. Kun mukana on vielä raatokärpäsiä, etovuus on taattu: kärpäset hyörivät liassa ja lantakasoissa, saavat ravintonsa toisten eliöiden jätöksistä tai jäännöksistä ja yhdistyvät helposti kuolemaan. Kauneutta edustavat yksityiskohdat, kirkas huulipuna ja huolella värjätyt ripset, korostavat puolestaan sen keinotekoisuutta. Huoellisesta meikistään huolimatta Kärpästen rouvaa ei kuvata kauniina naisena. Samolan (2016, 124) mukaan menippolaisen satiirin karnevalistiseen poetiikkaan kuuluukin ihmisen lihallisuuden korostaminen.

Simeon tarkkailee tilannetta, mutta ei ankarasti mietittyäänkään tiedä, kuuluuko hätätilanne esitykseen. Huomionarvoista on, että myöskään kertoja ei huomaa tilanteen taiteellista arvoa vaan luonnehtii naisen performanssia ”omaehtoiseksi kidutusmenetelmäksi”, ei siis suinkaan taide-esitykseksi. Kuvan ja sanan suhdetta tutkineen Kai Mikkosen (2005, 262) mukaan klassinen *ekfrasis* on verbaalisen kuvauksen muoto, jonka tarkoitus on tehdä kohteensa ”näkyväksi” ja joka tekstinä pyrkii tuottamaan mahdollisimman vaikuttavan elämyksen. Antiikissa ekfrasiksen tehtävänä oli useimmiten ylistää kuvaamaansa kohdetta, mutta nykyaikaisessa kirjallisuudentutkimuksessa sen merkitys on vakiintunut tarkoittamaan pelkkää kielellistä kuvausta jostakin visuaalisesta esityksestä kuten taideteoksesta (mt., 262–263). Vaikka Krohnin romaaneissa kuvataankin fiktiivisiä taideteoksia (vrt. mt., 267), nykyaikaisessa mielessä myös Kärpästen rouvan performanssin kuvausta voidaan lukea pienimuotoisena ja nykyaikaisena

ekfrasiksena, joka ei pyri ylistämään kohdettaan vaan ottaa siihen selvästi naturalistisemman näkökulman:

Kopin sisällä oli itse Lady ja sadoittain kärpäsiä. Lady oli hieman ylipainoinen, ei enää nuori ja ilki alaston. [--] Simeon oli kerran lukenut, että taiteen on aiheuttava kärsimystä. Se oli hänestä kummallinen ajatus, mutta epäilemättä Kärpästen rouvan olotila muistutti kärsimystä. Parvi kieppui ja pyöri hänen ympärillään niin vimmatusti, että Simeon mietti, oliko nainen kenties sivellyt ihonsa siirapilla tai hunajalla. [--] Kuinkahan kauan, Simeon aprikoi, esiintyjä pystyisi sietämään raatokärpästen kuhinaa suojattomalla ihollaan, huulillaan, korvisaan? (K, 32–33.)

Kertoja korostaa kärsimysnäkökulmaa ja performanssin kurjuutta myös taiteilijan itsensä näkökulmasta. Esimerkiksi performanssitaiteilija Marina Abramovićin esityksissä kärsimys on tärkeässä osassa. Hänet tunnetaan performansseista, joissa hän vahingoittaa tai antaa muiden vahingoittaa itseään tai muuten koettelee sekä henkistä että fyysistä kestävyyttään ja joita voitaisiinkin luonnehtia omaehtoiseksi kidutukseksi (kts. Abramović). Selvästi myös Kärpästen rouvan esitys herättää ajatuksia empaattisessa Simeonissa, joka uteliaisuuttaan jää katsomaan performanssia ja siirtyy jopa lähemmäksi. Muissa ohikulkijoissa – paitsi joukossa ”naureskelevia pojankloppeja, jotka videoivat näkymää kännyköillään” – performanssi ei kuitenkaan herätä kiinnostusta: monet heistä ”vilkaisivat koppia vain silmäkulmastaan” tai ”hymähtivät jotain vähättelevää” (K, 33). Ajatus taiteesta kärsimyksenä ei selvästi ole mielessä muilla kuin Simeonilla.

Tämä ristiriita performanssin ulkoasun ja sen oletettavien tarkoituksien välillä kertoo paljon *Kadotuksen* kuvaamassa maailmassa vallitsevan taidekäsityksen luonteesta ja siitä, miten erilaisen taidekäsityksen taidepiirit ja taideyleisön maallikot jakavat. Naisen taide-esitys näyttäytyy naurettavana kokeellisena luomuksena etenkin, kun Simeon päättää lopulta mennä auttamaan hätääntynyttä naista ulos kopista silläkin uhalla, että pilaa koko esityksen. Hieman samaan tapaan ruumistaidetta käsittelee myös Kristina Svensson (2007, 192–209), joka tutkii fantastisten elementtien kytköksiä satiirisuuteen⁷. Hän sivuaa myös groteskin estetiikkaa satiirin pohjana, tulkitsee ruumistaidetta nykytaiteen ääri-ilmiöiden edustajana ja katsoo satiirin

⁷ Kristina Svenssonin artikkeli ”Ruumiinpalvojaiset. Satiiri ja fantastinen Eric-Emmanuel Schmittin romaanissa *Lorsque j’étais une oeuvre d’art*” (2007).

kohdistuvan koko aikakauttamme leimaavaan ruumiin palvontaan (mt., 203, 207). Tämä näkyy juuri kehoperformanssitaiteessa, jossa ihmiskeho on keskeisin taideteoksen elementti (Carlson 2004, 19). Kiinnostavaa kyllä, myös Svensson luonnehtii ruumistaiteen olevan ainakin kohdeteoksessaan ”rappiotaidetta” ja näyttävän ”lähinnä sirkushuveilta” (mt., 201) – ilmeisesti performanssi on kirvoittanut aiheita useammallekin nykyajan satiirille.

Myöhemmin romaanissa Simeon tapaa saman taiteilijanaisen ja yrittää viritellä syvällistä keskustelua karpäperformanssin tarkoituksesta tämän kanssa, mutta ei saa juuri mitään järkevää vastaukseksi. Kun Simeon kysyy, eivätkö yleisön katseet ja valokuvaaminen häiritse taiteilijaa, tämä vastaa kyllästyneenä: ”Ne eivät merkitse minulle mitään.” Simeon kuitenkin jatkaa tivaimistaan ja haluaa tietää, miksi nainen sitten ylipäänsä sulkeutui lasikoppiin, jos hänelle kerran on yhdentekevää, onko kukaan katsomassa. Keskustelu ei tuota tulosta, ja Simeon saa ontuvan selityksen. ”– Sehän oli performanssi, nainen sanoi ikään kuin sana selittäisi kaiken. – Kaikenlaisia tekin utelette, hän lisäsi.” Simeon ei malta lopettaa kyselyään ja inttää samaa asiaa, kunnes nainen hermostuu ja lähtee ja keskustelu päättyy. (K, 37–39.) Simeon kysyy oikeastaan samoja kysymyksiä, joita satiirikokin haluaa lukijan miettivän. Kun naisen vastaukset jäävät vaille järkeä, perimmäiseksi satiirikon kysymykseksi muotoutuu, miksi tehdä tällaista taidetta, jota ihmiset eivät voi ymmärtää ja jonka tarkoituksesta edes taiteilija itse ei osaa sen ihmeemmin tehdä selkoa.

Taiteen ja todellisuuden hämärtynyt raja askarruttaa *Unelmakuoleman* Luciaa luvussa ”Kaksoisjärkytys”. Kohdassa kertoja pukee sanoiksi Lucian ajatuksia. Lucia ihmettelee itsekseen, mistä on kysymys, kun virtuaalitodellisuudessa notkumisesta on tullut ihmisten arkitodellisuutta samalla, kun siitä, mikä aikaisemmin oli oikeata todellisuutta ja oikeita tekoja, onkin tullut yhtäkkiä taidetta. Niin ikään esityksetkään eivät ole enää esityksiä, vaan niistä on tullut totista totta:

Oli tapahtunut jotain eriskummallista. Ei enää riittänyt se, että esitystä, simulaatiota, virtuaalista tekemistä pidettiin todellisuutena. Sehän oli aina ollut kaiken taiteen ja teatterin päämääräkin: olla ”leikisti” totta. Mutta missä nyt oli leikki? Missä oli illuusio? [--] Kun tekoja kutsuttiin teoksiksi, kun niille annettiin nimi, ne lakkasivat olemasta tekoja. (U, 68.)

Katkelmasta ilmenee erinomaisesti kaiken sen nykytaiteen ja perinteisen, ehkä myös alkupe-
räisen avantgarden välillä oleva jännite, jota Krohnin 2000-luvun tuotanto käsittelee laajem-
minkin. Taidesatiiri kietoutuu osaksi kaikkea satiirisuutta, joka laajemminkin Krohnin tuotan-
nossa puree kaikenlaisiin hömpötyksiksikin kutsuttuihin nykyajan ääri-ilmiöihin kuten moraa-
likäsitysten väljähtämiseen ja ajattelun liberalisoitumiseen ylipäänsä. Vaikka katkelma on oi-
keastaan romaanin kohdasta, jossa Lucia ihmettelee väkivaltaista teatteriesitystä, jossa nuori
neitsyt raiskataan (*U*, 67), syvemmin luettuna se heijastaa kaikkea nyky-yhteiskunnan arvo-
maailmaa kuten käsityksiä siitä, mitä voidaan pitää taiteena. Sanojen *teos* ja *teko* kirjoitus-
asulla on hiuksenhieno ero, mutta sitäkin selvemmäksi käy niiden merkityksen päinvastaisuus.
Erottamalla ne toisistaan näin selvästi Lucia ryhmittelee teot arkiseksi ja eettisesti arvioita-
viksi, kun taas teokselle hän antaa taiteen aseman. Lucian mielestä kaikki teokset ovat alun
perin tekoja, mutta kaikki teot eivät yllä taiteeksi eli teoksiksi. Oikeastaan katkelmassa kuul-
laan myös kaikuja Aristoteleen jäljittelyteoriasta: taiteen ja teatterin päämääränä on olla ”lei-
kisti totta”, siis jäljitellä todellisuutta.

Taideinstituutiokin saa osansa kritiikistä. Lucia jatkaa mietteitään: ”Sellainen ällistyttävä se-
kaannus oli yleistynyt etenkin kulttuuripiireissä, niiden henkilöiden joukossa, jotka pitivät it-
seään taideinstituution kantavina voimina.” (*U*, 68). Kertoja, joka kohdassa puhuu Lucian aja-
tusten äänellä, näyttää olevan vilpittömästi kummissaan tällaisesta nurinpäin nyrjähtäneestä
käsityksestä ja kertoo huomanneensa, että taidepiireissä se on erityisen yleistä. Hienoisen iro-
ninen sävy paljastuu kertojan huomautuksesta siitä, että omassa erinomaisuudessaan ja re-
hellisyydenluulossaan kieriskelevät taiteilijat itse pitävät itseään ”taideinstituution kantavina
voimina”: moista titteliä ei heille siis välttämättä ole annettu miltään ylemmältä tai universaa-
limmalta taholta. Sisäislukijalle kirkastuu, että taiteilijat ovat kadottaneet taiteen tekemisen
ytimen ja he jäljittelevät todellisuutta liian totisesti. Voidaan nähdä, että tässä kohdassa sati-
rikon hampaisiin joutuu myös niin kutsuttu rehellinen taide⁸, josta näyttää ehkä hieman yllät-

⁸ Taiteen rehellisyydestä näyttää taidekeskusteluissa tulleen taiteellinen arvo. Esimerkiksi teatteri-il-
maisun ohjaaja Venla Korja kirjoittaa 11.11.2015 *Ilkka-Pohjalaisessa* kolumnissaan Taiteesta ja kohta-
misesta: ”Kun taiteella on vapaus olla mitä vain, taiteen vieminen uusiin paikkoihin, kuten hoiva- ja
hoitolaitoksiin, vaatii taiteilijalta rehellisyyttä.” (<https://ilkkapohjalainen.fi/mielipide/kolumnit/tai->

täenkin tulleen nykypäivän taiteen hyve. Rehellinen taide vaikuttaa myös jossain määrin taideretoriikan muoti-ilmaukselta, jonka käytössä aina ei ole aivan selvää, tarkoitetaanko sillä taiteilijan rehellisyyttä itselleen esimerkiksi ilmaisun suhteen vai pikemminkin rehellisyyttä todellisuudesta samaan tapaan kuin *Umbrassa*. Myös esimerkiksi kuvataiteen tohtori ja Suomen Taiteilijaseuran puheenjohtaja Teemu Mäki (2020) on peräänkuuluttanut taiteen rehellisyyttä: hänen mukaansa taiteen tulisi olla tapa kohdata elämän tärkeimmät kysymykset mahdollisimman ”aktiivisesti, *rehellisesti* ja kokonaisvaltaisesti”, ei siis toimia pelkkänä viihteenä ja ”hengailupaikkana”.

Unelmakuolemassakin esiintyvä Lucian ystävä, lääkäri Umbra on tuttu jo Krohnin samannimisestä romaanista *Umbra* (1990), jossa hän esiintyy paradokseja harrastavana päähenkilönä. Vaikka *Umbraa* ei voida kokonaisuudessaan pitää satiirisena, joitakin viitteitä teoksessa annetaan satiirinkin suuntaan etenkin luvussa ”Kuiskaus – käsky”. Siinä kertoja kuvaa tapausta, jossa päähenkilö päätyy vanhan koulutoverinsa pyytämänä erään teatteriesityksen kutsuvieraaksi, vaikka myöhemmin käykin ilmi, että tämä olikin vain erehtynyt henkilöstä eikä tunne Umbraa (Krohn 1990, 133–138). Kertojan voidaan nähdä alitulkitsevan tilannetta (kts. Phelan 2005, 33), koska hän ei selvästi ole tilanteen tasalla vaan luulee, että raiskaus on vain näytelty ja näyttelijätyttö vain taitava eläytyjä. Luvun pääasia on teatteriesityksessä, jonka raiskauskohtauksesta Umbra järkyttyy syvästi:

Näyttämöllä esitettiin raiskausta. Tyttö uikutti taitavasti eläytyen. Jopa veri, joka pisaroi lavalle, näytti hämmästyttävän aidolta sellaisen asiantuntijan silmissä kuin Umbra. ”He ovat varmaankin hakeneet teurastamolta sian verta”, Umbra ajatteli.

–Hän on hyvä, eikö vaan? sanoi Umbran koulutoveri tyytyväisenä ja kiihtyneenä.

–Ja hän on todella neitsyt. Toista kertaa hän ei tuollaista roolia saakaan.

–Mitä puhutkaan? Umbra kysyi ja säpsähti. –Et suinkaan tarkoita...?

–Totta kai tarkoitan, koulutoveri sanoi ja työnsi teatterikiikarin povitaskuunsa. – Mennään lämpiöön. (*Umbra*, 134–135.)

[teesta-ja-kohtaamisesta-1.1942615](https://www.duodecimlehti.fi/teesta-ja-kohtaamisesta-1.1942615)). Tosin siitä voidaan olla monta mieltä, onko taiteella todella ”vapaus olla mitä vain” ja mihin taiteen viemisessä uusiin paikkoihin käytännössä tarvitaan rehellisyyttä vai tarvitaanko ylipäättäen. Myös Matti Huttunen kirjoittaa *Duodecim*-lehdessä (2002, n:o 15) otsikolla Taiteilijan sielu, että ”[t]aiteilija ei voi toteuttaa taiteen ydintä, ellei hän ilmaise taiteessaan rehellisesti mielikuviaan ja tunteitaan”. (<https://www.duodecimlehti.fi/duo93091>). Niin ikään kuvataiteilija Heikki Pasanen sanoo, että ”[i]lmaisussa pitää olla itselleen rehellinen” (*Aamuposti* 14.3.2018, <https://www.aamuposti.fi/paikalliset/1437832>).

Linkkeihin viitattu 4.12.2020.

Aivan kuin Krohnin romaanien henkilöt eläisivät fiktiivisessä maailmassaan omaa elämäänsä aktuaalisen maailman rinnalla: vuosia myöhemmin *Unelmakuolemassa* nimittäin sivutaan kyseistä näytelmää. Luvun ”Kaksoisjärkytys” alussa Lucia muistelee taannoin epäilleensä, että Umbraa vuosia sitten järkyttänyt näytös olisi ollut vain taitavien avantgardistien ”erityisen suggestiivinen esitys”, jonka ensi-illassa nuori neitsyt oli muka raiskattu näyttämöllä, ja jonka raiskaus siis oli vain näytelty. Hän säälii ymmärtämätöntä Umbraa ja yrittää rauhoitella tätä, mutta myöhemmin *Unelmakuolemassa* totuus valkenee Luciallekin:

Lucia oli ajatellut silloin, että Umbra-rukka, joka oli hiukan elämälle vieras, oli ymmärtänyt asian väärin. Että kaikki se, mitä hän oli nähnyt, oli tosiaan vain teatteria, ei tositateatteria. Hän oli rauhoitellut Umbraa [--] Mutta Umbra oli vain hokenut: –Se tapahtui oikeasti! Ihan oikeasti! Siitä oli kauan. Nyt Lucia uskoi Umbraa. Heidän kaupungissaan eivät sellaiset näytännöt olleet enää edes sensaatioita. (*U*, 67.)

Katkelmassa näkyy, kuinka henkilöhahmot eivät näytä sopeutuneen vallitsevan taidekäsityksen ihanteisiin. Myös sisäislukijan oletetaan jakavan heidän kanssaan ajatuksen paitsi siitä, että teatteriesityksissä tapahtuvat asiat ovat esitettyjä eivätkä totta, myös siitä, että raiskausten esittäminen ei ole hyväksyttävää teatterissa sen enempää kuin muuallakaan. Luvun satiirin voidaan toki satiirille ominaisesti nähdä liioittelevan nykyisyyttä: on vaikea uskoa esimerkiksi, että missään teatterissa näyttelijöiksi haalittaisiin neitsyitä vain, jotta heidät voitaisiin raiskata ensi-illassa. Kuitenkaan todellisuus ei ole tästä kovin kaukana. Viime vuosina näyttämötaiteeseen liittyvä seksuaalinen väkivalta on #metoo-kampanjan (2017) myötä ollut enemmänkin esillä. Esimerkiksi näyttelijä Anna Paavilainen tuli tunnetuksi *Play Rape* -esityksellään (2015), jossa hän ottaa voimakkaasti kantaa taiteellisestikin perusteettomiin seksi- ja raiskauskohtauksiin näytelmissä. Paavilainen kertoo tulleen raiskatuksi näyttämöllä yli sata kertaa ja kritisoi sitä, että raiskauskohtauksia esitetään miettimättä sen kummemmin, miksi ja miten koko kohtausta ylipäänsä tehdään (Uotila 2016). Hän kertoo omista kokemuksistaan ja siitä, kuinka naisnäyttelijöiden ei odoteta olevan kohtauksista moksiskaan, koska sehän on vain heidän työtään eikä oikeata raiskaamista (Viitaniemi 2016).

Aihe ei kuitenkaan ole uusi suomalaisessa teatterikeskustelussa: Teatterikorkeakoulun entinen rehtori Jouko Turkka on ollut otsikoissa läpi 1980-luvun kyseenalaisten opetusmenetelmiensä vuoksi. Pentti Paavolainen (2016, luku 7.5) kirjoittaa Turkan kielenkäytön olleen sexististä naisopiskelijoita kohtaan, ja jatkuvaa seksuaalisen kiihkon ja raiskausten esittämistä toistuvina tehtävinä käsiteltiin jopa eduskunnassa. Paavolainen (mp.) arvioi, että harjoitukset esimerkiksi Teatterikorkeakoulun pääsykokeissa eivät ehkä olleet perusteltuja hakijan pätevyyden ja lahjakkuuden arvioimiseksi. Täten perusteettomien raiskausnäytösten esittämistä voidaan pitää jo oikeastaan vanhana, ellei jopa valitettavan perinteisenä teatterin ilmiönä, jonka myös Krohn on huomannut olevan taiteen epäkohta jo aikoja sitten. Jo *Umbran* ja *Unelmakuoleman* sisäistekijät kyseenalaistavat tällaisen tavan tehdä teatteria.

3.3 Käsitetaide ja etiikka

Saattaa hyvinkin olla, että *Unelmakuolemassa* kuvatuilla avantgardisteilla, siis niin performanssi- kuin käsite- ja installaatiotaiteilijoillakin on jokin pyrkimys välittää ilmaisuteoreetikkojen sanoin sitä jotakin ”sisäistä”. *Unelmakuoleman* luvussa ”Hommage 34” kuvataan tilannetta, jossa taidenäyttelyn kuraattori kyselee taiteilijoilta näyttelykokouksessa, millaisia töitä kukin aikoo näyttelyyn tuoda ja mitä tarpeista niihin mahdollisesti tarvitsee museolta. Kun tarkastellaan näitä toinen toistaan hätkähdyttävämpiä luomuksia, huomataan, että niiden tarkoitus ei ilmiselvästi ole tuottaa mielihyvää kauniilla muodoillaan. Eräskin taitelija kertoo tuovansa ”pari sairaalasänkyä, joihin hän aiko[o] panna kansanedustajia makaamaan katetroituna koko päiväksi ja soittamaan kelloa, johon ei koskaan vastattaisi” (U, 119). Nimenomaan kansanedustajien eikä keiden tahansa kadunmiesten makuuttaminen sairaalasängyissä saattaa ohjata aktuaalista lukijaa suhtautumaan teokseen ehkä jollakin tapaa poliittisesti kantaa ottavana.

Mutta mitä tunnetta tämä teos välittäisi ja ilmaisisi? Jos taideteoksen taustoja lähdetään rajusti spekuloidaan, se mahdollisesti esittelee taiteilijan kenties katkeraa asennetta poliittisia päättäjiä kohtaan, jotka eivät suostu antamaan tarvittavia resursseja vanhustenhoitoon. Tällöin ilmaisuteorian näkökulmasta teosta voitaisiin karkeasti ottaen pitääkin onnistuneena, mutta vaikka näin olisikin, satiirikko ei anna sisäislukijalleen mitään viitteitä siitä, että kyseessä olisi mikään taiteellisesti yhtään vakavammin otettava teos kuin pelkkä turhautuneen omaisen

kosto tai katkeroituneen vasta-ajattelijan mauton pila. Esimerkiksi Eldridge (2009, 73) huomauttaa, että mitä enemmän teoksen sommittelun ja ulkomuodon tarkastelusta etäännyttään ja keskitytään yksinomaan sen *ilmaisuun*, sitä enemmän teos lähenee ”propagandaa, (huonosti muotoiltua) terapeutista purkausta, tutkielmaa tai mainosta”. *Unelmakuoleman* lukija jää balsamoitavan mummon kohdalla miettimään, onko toisen yksilön koskemattomuutta todella rajoitettava näin tylästi, jotta taiteilijan viesti saataisiin välitettyä teoksen yleisölle.

Samassa luvussa eräs toinen taiteilija ilmoittaa tuovansa näyttelyyn jonkinlaisen installaatio-aideteoksen, joka käsittää lehmän utareet Churchill-lautasilla kera kolmen videotykin (*U*, 120) – mihin niitä sitten ikinä tarvitaankaan. Selvää on, ettei tämäkään teos pyri jäljittelemään mitään, mutta edelleen on mahdollista vaikkakaan ei pääteltävissä, että videotykeillä taiteilijan on tarkoitus luoda jotakin kaunista ja miellyttävää. Utare-asetelma on täysin absurdi. Teh-tiinpä videotykeillä mitä hyvänsä, kokonaisuutena taideteos ei kuitenkaan muodollaan herät-täne mielihyvää: olisi epäuskottavaa väittää, että tavallinen tervejärkinen ihminen kokee es-teettistä mielihyvää nähdessään lehmältä poistetut, mahdollisesti vielä verisetkin utareet va-lumassa pitkin lautasia. Ehkäpä utareteos on juuri esimerkki taiteesta, joka pyrkii herättämään inhoa tai vastenmielisyyttä (vrt. Eldridge 2009, 72). Kun inhottavaa ulkomuotoa eivät kompen-soi tieto tai edes pienet vihjeet teoksen merkityksestä, yhteys myös sen mahdollisesti herät-tämiin tunteisiin kuten vaikkapa inhoon, säälliin tai kauhistukseen jää varsin ohueksi. Satiirikko antaakin ymmärtää, että vaikka kuinka hyväntahtoisesti ja ymmärtäväisesti taiteilijaan ja tä-män tarkoitusperiin suhtautuisi, teoksesta ei voida löytää mitään, mikä puhuisi sen onnistu-neisuuden puolesta. Satiirikon viesti sisäislukijalle on se, että tämänkaltaista (avantgarde)tai-detta ei edes kannata yrittää ymmärtää, koska siinä *ei ole* mitään ymmärrettävää, merkitsevää eikä liioin kaunista.

Mummotaideteoksella viitataan implisiittisesti myös tosielämään: maailman nähdyin kiertävä näyttely kautta aikain on *Body Worlds*, joka sai ensiesityksensä Tokiossa vuonna 1995 ja jota on sittemmin vähän muunneltu ja kierrätetty ympäri maailmaa ja joka saapui Suomeenkin 2013 Heureka-tiloihin (Tuusvuori 2014). Näyttelyssä esillä ovat vainajien ruumiista rakenne-tut hahmot, joiden valmistus perustuu näyttelyn isän, Gunter von Hagensin kehittämään plas-tinaatio-menetelmään, joka voidaan suomentaa myös muovistamiseksi ja jossa käsityönä ruu-miinosat leikellään irti ja jälleenrakennetaan muovikyllästeen avulla taas ihmishahmoiksi

(mp.). Kuvaan sopii hyvin myös se, että von Hagensin omien sanojen mukaan hän on ”vaka-
valla asialla kuolleitten tahdon toteuttajana” antamalla halukkaille paitsi ikuisen elämän myös
kunnian olla kuolemansakin jälkeen toisten ihailemina (mp.) aivan kuin taiteilija, joka haluaa
asettaa näytteille mummonsa ruumiin. Oikeastaan samansuuntainen viittaus voidaan nähdä
myös Posterus-instituuttiin, jossa asiakkaille tarjotaan ikuista elämää. Mummotaideteoksessa
Unelmakuoleman sisäislukija kauhistuu paitsi sitä, että muiden luontokappaleiden kuten leh-
män elämää ei kunnioiteta vaan se ollaan valmis uhraamaan taiteen alttarille, myös sitä, että
edes kuolleita ei haluta laskea arvokkaasti haudan ikuiseen lepoon vaan heidänkin maallinen
ruumiinsa halutaan hyödyntää taiteellisiin tai ainakin näennäistaiteellisiin tarkoituksiin.

Unelmakuoleman luvussa ”Homage 34” erään taiteilijan selostus näyttelyyn tulevasta per-
formanssistaan Homage 34 á Günther saa absurdit mittasuhteet. Performanssin on tarkoi-
tus olla kunnianosoitus taiteilija Güntherille, ja se sisältää kuraattorille – aivan kuin sisäisluki-
jallekin – käsittämättömiä viittauksia aiempaan taiteeseen. Kuraattori puolestaan ei vaikuta
olevan kiinnostunut syvemmin teoksen merkityksestä vaan tyylilleen uskollisesti pelkistä käy-
tännön asioista, koska kunnianosoitus jollekulle menneisyyden taiteilijalle riittää tyydyttä-
mään hänen uteliaisuutensa. Kuraattori kysyy:

- Millainen performanssi?
- Kehoanalyysiperformanssi.
- No mitä siihen sisältyy?
- Siihen tarvitaan partaveitsi ja lasi. Samppanjalasi.
- Niin?
- Juu, ja performanssin alaotsikko on Homage 34 á Günther.
- Miksi Günther? Kuka Günther? kuraattori kysyi.
- Ja mistä se 34? kysäisi pian balsamoitavan mummon lapsenlapsi.
- Ettekö muista? Koska taiteilija Günther teki sen jo viisi vuotta sitten. 33 kertaa.
Sen minkä minä nyt teen hänen muistokseen. (*U*, 120–121.)

On mahdollista, että taiteilijan tarkoitus on viitata nimeltään samankaltaiseen Gunter von Ha-
gensiin, plastinaatio-menetelmän isään. Taiteilija kuitenkin heittäytyy peräti arvoitukselliseksi,
koska hän ei juuri oma-aloitteisesti kerro teoksestaan vaan kuraattori joutuu jatkuvasti kyse-
lemään, mitä performanssissa seuraavaksi mahdollisesti tapahtuu. Taiteilijan sanavalinnoista
voidaan kuitenkin huomata, että hänellä on pääosin selvät sävelet performanssinsa kulun suh-
teen:

–No ensin tietysti leikkelen itseäni sieltä täältä partaveitsellä, sitten pissaan samppanjalasiin ja juon pissan.

–Jaha. Vieläkö jotain muuta?

–Sitten runkkaan laulaen samalla Sua, lähde kaunis, katselen tai Koska meitä kasetetään tai Laiho kasvaa kyntäjälle, arvo työnsä täyttäjälle, miten se nyt menikään... En ole vielä lopullisesti päättänyt. Yleisö saa laulaa mukana.

–Jassoo. Kertokaa sitten ajoissa, mitä laulatte, niin voimme painattaa sanat ohjelmaan. (U, 121.)

Taiteilija näyttää tavoittelevan jonkinlaista intertekstuaalista viittausta vanhoihin ja perinteisiin suomalaisiin lauluihin 1800-luvulta. Koska hän ei ole ”vielä päättänyt” lopullisesti laulua ja koska hän ei näytä olevan edes kovin varma laulujen sanoista, näyttää siltä, että viittauksella ei ole muuta tähdellisempää merkitystä tulevassa performanssissa kuin olla siinä mukana. Performanssin tai intertekstuaalisen viittauksen merkityksellä ei ole taiteilijalle väliä, ja tuskin sellaista edes onkaan. Performanssin tarkoitus näyttää olevan vain siinä itsessään, ja jälleen teos asettuu naurettavaan valoon aivan kuten balsamoitavan mummon asuttama ruumisarkku ja utareet Churchill-lautasilla. Niin ikään epäselväksi jää, missä performanssin taiteellinen arvo on, ja siten sisäistekijä saa viestinsä tässäkin perille: taiteellista arvoa ei ole.

Kun kerran merkitystä ja sitä kautta taiteellista arvoa ei teoksella ole, onkin mielekästä kyseenalaistaa koko performanssin järjestäminen. Julkisen paikan taideteokseksi siitä ei ole ainakaan aktuaalisessa maailmassamme, ja Krohnin romaanissakin se on osa näyttelyä. Performanssi sisältää väkivaltaa, ruumiin eritteitä ja ilmiselvää K18-materiaalia, mutta se ei sentään vahingoita yleisöä tai muita luontokappaleita. Lienee kuitenkin perusteltua kysyä, kuinka sopiva performanssi on esitettäväksi. Jos teolla ei ole tarkoitusta, miksi se pitää tehdä? Satiirikon mielestä näyttää siltä, että teoksessa ainoa merkityksellinen asia on arvoituksellinen nimi. Performanssin ”alaotsikko” kirvoittaa kysymyksiä, joihin taiteilijalla on vastauskin tarjottavanaan, mutta muuta teoksen tarkoituksesta kukaan ei edes kysy – eihän se *Unelmakuoleman* maailmassa ole edes olennaista. Kuitenkin avantgardetaiteen radikaaleimpiin päämääriin kuuluu nimenomaan teoksen taideaseman kyseenalaistaminen ja siten myös sen pohtiminen, mitä taide on (kts. esim. Hautamäki 2007, 22–23). Avantgarden näkökulmasta siis teoksilla voidaan nähdä olevan tarkoitus, mutta satiirikolle se näyttäytyy puutteellisena. Näyttää mahdolliselta, että satiirikko ei ole kyllin perehtynyt avantgarden teoriaan tai avantgarden kriteerit taiteelle

ovat puutteelliset. Olipa Krohnin kuvaama avantgarde onnistunutta tai ei, joka tapauksessa se saa satiirikonkin pohtimaan juuri niitä kysymyksiä, mitkä avantgardeen kuuluvatkin: Mitä on taide? Mikä voi olla taidetta?

Ossi Naukkarinen (2009, 32) on kiinnittänyt huomionsa siihen, että kriittisen taiteen kuten performanssien tai graffitien sanoma ja arvot eivät välttämättä useinkaan tule esiin muille kuin kyseisen alakulttuurin edustajille. Krohninkaan teoksissa satiirikko ei siis ainakaan avaa sisäislukijalle taideteosten tarkoitusta – olipa niillä ylipäänsä sellaista tai ei. Sisäislukijan ei odoteta siten ymmärtävän taideteoksia vaan lähinnä hämmentyvän niistä. Satiirikko esittelee vain yksittäisiä asioita kuten videotykkkejä, utareita ja ruumiita vailla mitään yhteyttä toisiinsa ja on tästä hyvin tietoinen. Oikeastaan satiirikko käyttää tilaisuutta hyväkseen ja pyrkii viestimään sisäislukijalle, että jos taideteoksen päämäärä on vain noudattaa orjallisesti jotakin taiteen tekemisen prosessiin liittyvää periaatetta tai ulkoista muotoseikkaa kuten pakkomielleistä kaavaa ilman sen suurempien merkitysten tavoittelua, jää yhteys taiteelliseen arvoon vähintäänkin ohueksi samaan tapaan kuin *Unelmakuoleman* käsite- ja installaatiotaiteilijoilla, *Kadotuksen* Kärpästen rouvalla ja *Mehiläispaviljongin* lipograafeilla.

Unelmakuoleman luku ”Kaksoisjärkytys” on kauhistuttava kuvaus yhteiskunnasta ja taidekäsituksesta, jossa esimerkiksi väkivaltaa, kannibalismia ja ihmiskauppaa pidetään taiteena ja siten hyväksyttävänä. Luvussa kuvataan taidekeskustelua, johon kiteytyy koko modernin taiteen nurinkurisuus. Oikeastaan kuvaus ”Kaksoisjärkytyksestä” ei – liioittelusta huolimatta – ole kovinkaan kaukaa haettu: vuonna 1988 Käen kanssa miltei samanniminen taiteilija, Teemu Mäki, sai julkisuutta niin kutsutulla kissantappovideollaan, jossa hän osana laajempaa videoteostaan *Sex and Death* (1988)⁹ tappaa kissan ja joka siirrettiin Kiasman kokoelmista Kuvataiteen keskusarkiston kokoelmiin vuonna 2004 (Karemo 2015). Krohn selvästi viittaa samaan tapaukseen lukuisia pieniä yksityiskohtia myöten. Käen asianajaja arvelee tämän selviävän pienillä sakoilla (*U*, 70) aivan kuten Mäkikin selvisi.

⁹ Teoksesta on ollut käytössä erinimisiä versioita: *My Way* (1990) ja sittemmin useita kertoja päivitetty *My Way, a Work in Progress*.

Sekä Mäki että Käki puolustavat teoksiaan hyvin samaan tapaan ja samankaltaisin argumentein. Käen mukaan hänen teoksensa näet saa katsojat pohdiskelemaan naisten häikäilemättömyyttä hyväksikäyttöä ja järkyttymään siitä, etteivät järkyttyneet yhtä mittavasti esimerkiksi Afrikan nälkää näkevien lasten kuvista (*U*, 69–70). Samankaltaisin kääntein argumentoi myös Teemu Mäki. Hänen mielestään kissantappo edistää ja tukee videoteoksen kokonaisuuden viestiä: ”Toivoin, että katsoja järkyttyisi kissantappokohtauksesta, mutta sen jälkeen järkytyisi vielä enemmän tajutessaan ohittaneensa samassa teoksessa olleet muut, paljon suuremmat väkivallan vyöryt melko välinpitämättömänä” (Mäki 2005, 80–81). Tämä on siis ajatus kaksinkertaisesta katsojan järkyttämisestä, Mäen itsensä lanseeraamasta kaksoisjärkytys-termistä (kts. esim. Paakki 2004).

Griffin (1994, 1) korostaa, että tavallisesta komediasta satiiri eroaa juuri siinä, että kaikesta kärjistävyydestään ja liioittelevuudestaan huolimatta sen ”uhrit” eli kohteet ovat peräisin todellisuudesta, oikeasta maailmastamme. Usein satiiri todellisuuteen viitatessaan viittaa myös yleisiin moraalisiin arvoihin ja päämääriin (mp.). *Unelmakuoleman* satiirikko viittaa totiseen todellisuuteen ja asettaa samalla myös Teemu Mäen tukijoineen naurettavaan valoon. Suomen Taiteilijaseuran puheenjohtaja Elena Näsänen ja pääsihteeri Piia Rantala (2004) kirjoittavat: ”Sisällön ja ilmaisukeinojen sekä sananvapauden rajoittaminen vetoamalla moraalisiin, uskoon tai muihin taiteen ulkopuolisiin perusteisiin tukahduttaa taiteen.” Sama sitaatti on ollut tutkielmassani esillä jo aiemminkin luvussa 2.2, koska täsmälleen samalla virkkeellä moralisteille vastaavat myös *Unelmakuoleman* kaupungin Taiteilijaseuran puheenjohtaja ja pääsihteeri (*U*, 70–71), ja näin tuomalla tosielämässä lausutut kannanotot fiktiiviseen ympäristöön myös itse Leena Krohn saa kritiikkinsä Mäen puolustajia ja etenkin Näsästä ja Rantalaa kohtaan kuuluviin. Taiteen ulkopuolelle kuuluvat myös lait ja oikeusjärjestelmämme, joten näiden taideinstituution edustajien mukaan lailla ei tulisi rajoittaa taiteellista toimintaa. Taiteen erikoisasemaa yhteiskunnassamme puolustavat myös Kiasman museonjohtaja Tuula Karjalainen ja Valtion taidemuseon johtaja Tuula Arkio (2004): ”Suomen Taiteilijaseuran rinnalla Kiasma vaalii taiteilijan vapautta ja taiteen riippumattomuutta.” Yhteiskuntarauhan kannalta nämä ajatukset kuulostavat huolestuttavilta: jos eläinräkkäyksen voi oikeuttaa taiteella, miten voidaan varmistua siitä, että mikä tahansa muukin rikollinen toiminta ei olisi taiteen varjolla hyväksyttävää?

Unelmakuolema tarttuu tähän kysymykseen ja osoittaa ajatuksen karmivuuden ja raakuuden liioittelemalla todellisuutta. Käsitetaiteilija Käen uhri on kissan sijaan prostituoitu. Prostituoituja tyypillisesti pidetään ihmiskaupan ja järjestäytyneen rikollisuuden tai vähintään kovan kohtalon uhreina, jotka harvemmin ovat omasta tahdostaan työhönsä päätyneet. Käen teosta ylistävät kriitikot näyttävät naurettavina ja lukijan mielessä heidän lausuntonsa suorastaan absurdeina:

”Prostituoiduthan tietävät jo ammattiaan valitessaan, että siinä altistuu tietuille riskeille”, asianajaja selvitti. ”Kysymyshän on sitä paitsi taideteoksesta, johon sisältyy tärkeä yhteiskunnallinen sanoma ja moraalinen opetus taideyleisölle. Taiteilija joutuu pakostakin koettelemaan lain rajoja. Kriittisellä taiteella on aina omat ehtonsa.” (U, 70.)

Satiirikko olettaa, ettei sisäislukija voi hyväksyä ajatuskulkua, jonka mukaan prostituoitu voi olla syyllinen omaan karmaisevaan kohtaloonsa, jonka Käki on hänelle aiheuttanut. Näin taiteilija Käki vertautuu myös käkeen, jolla on tapana munia toisten lintujen pesiin. Taiteilija Käki onnistuu vierittämään vastuun aikaansaannoksistaan taiteen nimissä jollekulle tilanteeseen aivan syyttömälle aivan samaan tapaan kuin lintukaimansa. Tämän epäreilouden lisäksi sisäislukijan odotetaan kummastelevan myös, miten tämä Käen (ja Mäenkin) antama selvitys taideteoksen moraalista tarkoituksesta välittyy itse teoksesta – eikö asia ole aivan päinvastoin? Ja mikä pakko taidetta on tehdä lakia rikkomalla? Eikö peräti taitavampaa ja arvostettavampaa olisi tehdä kiinnostavaa ja vaikuttavaa taidetta hyvän maun rajoissa ja lain puitteissa?

Asianajajan lisäksi vastaavanlaisia lausuntoja antavat *Unelmakuolemassa* muutkin huippuasiantuntijat kuten visuaalisen kulttuurin teorian professori, taidemuseon ylijohtaja, kuvataidekasvatuksen professori ja kirjailija, ja myös toimittajat ovat aktiivisina häärimässä tapauksen ympärillä. Satiirikko esittää heidät moraalisesti nyrjähtäneinä yksilöinä, jotka ovat kadottaneet oikean käsityksen todellisesta taiteesta ja estetiikasta ja jotka luulevat taiteen olevan kaiken muun inhimillisen toiminnan yläpuolella. Käen ja erityisesti Mäen tapaukset osoittavat, että oikeastaan todellisuus on jo likimain sitä, mistä satiirikko varoittaa. Eläimen tappamisesta taiteen nimissä on vain lyhyt matka ihmisen tappamiseen, jos hyväksytään ajatus siitä, että ihminenkin on oikeastaan vain eläin muiden joukossa siinä missä kissa tai käkikin. Esimerkiksi kriittinen eläintutkimus pyrkii purkamaan vastakkainasettelua ihmisen ja eläinkunnan sekä

kulttuurin ja luonnon välillä (Aaltola & Wahlberg 2020, 10). Se pyrkii tekemään näkyväksi myös eläinten poliittisen ja moraalisen arvon, ja eläinten oikeuksien tultua polttavaksi puheenaiheeksi niistä onkin tullut monille yhtä tärkeitä kuin ihmisoikeuksista (mt., 11).

Fowlerin (1985, 75) mukaan satiirihuumorille on tyypillistä, että nimillä on jokin aivan erityinen merkitys luennalle. Nimet usein antavat vihjeitä vaikkapa kantajansa moraaliarvoista (mp.). Tällaisia nimiä näyttää taiteilija Käen ohella olevan ”Kaksoisjärkytyksessä” useita muitakin: moraalifilosofian professori Sairaksisen nimi on hämmentävän lähellä käytännöllisen filosofian¹⁰ professori Timo Airaksisen nimeä. Sairaksisen nimi vihjanee samalla myös saivarteluun ja ajattelun sairauteen, jota *Unelmakuolemassakin* on ainakin satiirikon mielestä liikkeellä ja jonka syyksi Lucia epäilee ihmisten nauttimia älyrohtoja (*U*, 68–69). Myös Mäen tapauksesta jo 1990-luvulla kirjoittanut *Helsingin Sanomien* kulttuuritoimittaja Marja-Terttu Kivirinta on saanut vastineensa *Unelmakuolemaan*, jossa toimittajat Kivireki ja Snaggare ylistävät Käen videota maan johtavan sanomalehden kulttuuripalstalla. Kivireki nimenä yhdistyy Kivirinnan ohella ylenpalttisen raskaaseen taakkaan, kun taas Snaggare viittaa suoraan Kivirinnan kampaustyyliin (ruots. *snagg*, ’siilitukka’, ’erittäin lyhyeksi leikattu tukka’). Valtion taidemuseon ylijohtaja Tuula Arkioon puolestaan viittaa *Unelmakuolemassa* esiintyvä taidemuseon ylijohtaja Parkio, jonka nimi assosioituu sääliittävään reppanaan (vrt. parka). Sisäistekijän säälivä ja alenkatsova asenne kertoo myös Parkion puheenvuoron tasosta: hän kertoo itse ottaneensa aikaa ja huomauttaa, että ”[e]ihän tappokohtaus kestänyt puolta minuuttia kauempaa”. Sisäistekijä haluaa tällä selvästi korostaa sitä, että romaanin Parkio eikä sen paremmin tosielämän Arkiokaan ole alkuunkaan asian ytimessä. Kysymys ei sisäistekijän mielestä ole viime kädessä kissan tai prostituoidun kokemien kärsimysten kestosta tai määrästä vaan ylipäänsä siitä, voidaanko taiteella oikeuttaa rikoksia ja väkivaltaa ja miten toisiin, näissä tapauksissa toiseutettuihin luontokappaleihin suhtaudutaan. Niin kissa kuin prostituoitukin esitetään taiteilijaa ja yleisöä alempiarvoisina. Näin Parkion argumentointi on nimensä mukaisesti säälittävää aivan kuin Arkionkin (2004) vakuuttelu siitä, että taannoinen videoteoksen hankintapäätös oli tarkasti ja ammattimaisesti harkittu.

¹⁰ Esimerkiksi filosofian osa-alue etiikka eli moraalifilosofia kuuluu käytännöllisen filosofian piiriin.

Unelmakuolemassa toimittaja Pinne on kiinnostunut kaikista muista taiteilijan mieltymyksistä, jotka eivät liity itse teokseen millään tapaa. Tässä kohdassa satiiri kohdistuu selvästi toimittajien tapaan kirjoittaa taiteilijoista täysin triviaaleihin seikkoihin keskittyviä henkilöjuttuja ja jättää taiteen käsittely maininnan tasolle. Pinne utelee Käeltä, millä kuntosalilla hän käy ja mitä partavettä hän käyttää. Toimittaja onkin ”vaikuttunut kuullessaan, että merkki oli Egoiste” (U, 70). Myös miltei samannimisen toimittajan, Jaana Rinteen (2004) tekemässä *City*-lehden haastattelussa selviää, että Teemu Mäen suosima partavesi on niin ikään Chanelin Egoiste, ja jälleen toimittajien nimillä on selvä yhteys. Pinteen nimen voidaan nähdä viittaavan Rinteen ohella myös tukalaan tilanteeseen, ja näin fiktiivisen toimittajan lisäksi myös Jaana Rinteen haastattelu näyttäytyy nolona epäolennaisten kysymysten vuoksi. Kiinnostavaa on myös, että partaveden tuoksun nimi on juuri Egoiste. Pelkän Mäen tapausta tutkittaessa nimi ei ehkä kiinnittäisi mainittavammin huomiota, mutta kaunokirjallisuudessa se sattumalta saa lisämerkityksen, jota sille alun perin ei kukaan varmaankaan ole ajatellut: nimenomaan Egoistea käyttävä taiteilija ei välitä muista luontokappaleista vaan itsekkäästi ja muiden kustannuksella keskittyy ”toteuttamaan” itseään. Tätä lisämerkitystä myös satiirikko käyttää taitavasti hyväkseen. Lucia silmäilee sanomalehteä, jossa on käsitetaiteilijan haastattelu. Lucian mieleen haastattelusta jäävät itsekkään ja valtavaan egoonsa tukehtumisillaan olevan käsitetaiteilijan sanat: ”Minä viis veisaan toisten ihmisten aikatauluista, toiveista ja odotuksista. Minä itse olen tärkein.” (U, 138). Elämä *Unelmakuoleman* maailmassa on edennyt niin individualistiseksi ja itsekeskeiseksi, että moisten lausuntojen antaminen sanomalehdissä on normaalia. Vain Lucia, joka monellakin tapaa puhuu satiirikon kummastelevalla äänellä, kiinnittää siihen huomiota.

Samassa kohdassa satiirikko haluaa kiinnittää lukijan huomion myös huonosti kirjoitettuihin taidekriittikkeihin. Nolossa valossa esitetty toimittaja Pinne on ”vaikuttunut” (U, 70) haastattelussa saamastaan tiedosta, minkä merkkistä partavettä Käki käyttää. Partaveden merkki on taiteen ja taiteilijan yhteiskunnallisen aseman kannalta täysin triviaali seikka, jota yleisön ei yksinkertaisesti tarvitse tietää voidakseen silti ymmärtää tämän taidetta ja muodostaa siitä omia arvostelmiaan. Kulttuuritoimittaja Pinne aivan kuin Rinnekin keskittyy epäolennaisuuksiin sen sijaan, että kirjoittaisi laadukkaita kulttuurijuttuja. Satiirikko sivuaa samaa taidearvos- telukritiikkiä myös hieman myöhemmin, kun tulee puhetta älyllistä elämää elävistä keinohenkilöistä ja siitä, että joku keinohenkilö, ”ideaalinen” ja vain teostensa kautta olemassa oleva

kirjailija olisi kirjoittanut parikin menestynyttä romaania (U, 87–88). Kertoja huomauttaa, että ”[j]ournalistit eivät voisi kysyä sellaiselta kirjailijalta iltapäivälehden kirjallisuusliitteessä kuten he häpeämättä utelivat hänen fyysisiltä kollegoiltaan: –Miten karvainen on takapuolenne asteikolla 1–10 arvioiden?” (U, 88). Takapuolen karvaisuusaste ei ole vain triviaali vaan myös liian henkilökohtainen asia kerrottavaksi mediassa.

Myös suomalainen kirjailija Anja Snellman (ent. Kauranen) on edustettuna *Kaksoisjärkytyksen* ylistäjissä. *Unelmakuolemassa* tunnettu kirjailija Ohranen kauhistelee ja ihmettelee 65-vuotishaastattelussaan matalatoleranssisia populistieja ja kertoo olevansa kauhuissaan konservatismiin aallosta, jonka keskellä parhaillaan eletään. Nimi *Ohranen* on vilja-aiheinen väännös Snellmanin entisestä sukunimestä Kaurasesta, mutta sisältää myös negatiivisen konnotaation: suomalaiset hyvinkin tuntevat sanonnan ”nyt otti ohraleipä” tai ”jollekulle käy ohraisesti”, jolloin tarkoitetaan asioiden menneen pieleen tai muuten käyneen hullusti. Kirjailija Anja Snellman niin ikään asettuu 50-vuotishaastattelussaan puolustamaan Teemu Mäkeä ja on huolissaan ”päättään nostavasta suvaitsemattomuudesta” (kts. Särkkä 2004).

Tähän kirjailija Ohrasen huoleen kuvataidekasvatuksen professori Seetri huomauttaa, että ”kouluttamattomat arki-ihmiset” eivät missään määrin voi ymmärtää ”taiteellisen tekemisen ja ajattelun luonnetta” (U, 71). Tähän kertoja puolestaan tuumaa ironisen lakonisesti: ”Kuvataidekasvatus oli ilmeisesti retuperällä, kun suuren yleisön suunnalta kantautui niin epäadekvaatteja ja taidevihamielisiä reaktioita.” (mp.). Jälleen sisäistekijä saa äänensä kuuluviin kertojan suulla. Nimensä ja tittelinsä perusteella Seetri puolestaan viittaa Taideteollisen korkeakoulun kuvataidekasvatuksen professori Helena Sederholmiin, joka kirjoitti *Helsingin Sanomien* (8.6.2004) mielipidesivuilla, että ”[t]aiteen ymmärtäminen, tulkinta ja arvottaminen edellyttää oppimista ja harjaantumista, siis jonkinasteista asiantuntijuutta” ja vihjasi siihen suuntaan, että kissantappovideon ruotimiseen osallistuneilla ja sitä kritisoineilla tahoilla ei ole riittävää kompetenssia arvioida taidetta. Romaanin kertoja puolestaan välttää ottamasta kantaa näihin asiantuntijoiden lausuntoihin ja siten myös pesee kätensä heidän näkemyksistään voidakseen olla mahdollisimman puolueeton, vaikka näyttääkin päällisin puolin nielevän kaikkien asiantuntijoiden lausunnot sellaisenaan, yhtään purematta. Kohdassa näkyikin kiinnostavasti, kuinka sisäistekijä lopulta kuitenkin käyttää hyväkseen kertojan niukkaa ja lakonista

tyyliä ja paikoin ehkä hyväuskoisuuttakin kärjistääkseen keskustelun mahdollisimman absurdiksi ja saadakseen viestinsä varmasti perille.

Myös *Unelmakuolemassa* kertoja ”alitulkitsee” tai ”aliymmärtää” tapahtumia, joista kertoo (kts. Phelan 2005, 33). Kertoja näet ei missään kohta anna ymmärtää, että olisi erityisen kummisinaan tai järkyttynyt esittelemistään taideteoksista, joihin satiirikko selvästi odottaa sisäis-lukijan reagoivan voimakkaasti, joko syvästi paheksuen tai huvittuen. Tuomitsevan satiirin si-jaan lieneekin osuvampaa puhua Griffinin (1994, 40) tapaan *tutkivasta* satiirista. Esimerkiksi *Unelmakuolemassa* Lucia pohtii vilpittömästi itsekseen, mahtaisiko syynä tällaiselle järjenvas-taiselle ajattelulle olla jonkinlainen virus tai ihmisten nauttimat älyrohdot (*U*, 68–69). Lucia on siis kohdannut jotakin muuten täysin selittämätöntä ja järjenvastaista. Hänen yhtä ymmällään oleva ja syvästi järkyttynyt keskustelukumppaninsa lääkäri Umbra on sitä mieltä, että entisai-kojen pieni älymystö onkin vaihtunut nykypäivän älyttömystöön (*U*, 72). Hahmot ihmettelevät asiaintilaa aivan vilpittömästi, eikä kertojakaan itselleen ominaiseen tapaan missään määrin osoita olevansa eri mieltä heidän kanssaan vaan siteeraa puolueettomasti myös moraalifilo-sofian professori Sairaksista. Viimeinen niitti keskustelulle taiteen ja moraalin suhteesta ”Kak-soisjärkytyksessä” saadaan, kun Sairaksinen huomauttaa, ettei ihminen voi mitenkään tietää, mikä on oikein tai väärin, ja näin asia onkin sitten loppuun käsitelty (*U*, 71; vrt. Nyrhinen 1990). Moraalirelativistiksi, tosielämän Airaksinen on jälleen esikuvana: hän kirjoittaa *Helsingin Sano-mien* Vieraskynä-palstalla (10.10.1996), että on ”outoa väittää, että joku tietää muita parem-min, mikä on oikein ja väärin”. Airaksisen ja Sairaksisen lausunnot toimivatkin kiinnostavana keskustelunaloittajana tutkielmani seuraavassa luvussa, jossa käsittelen tarkemmin relativis-min ja universalismin, tai tässä tapauksessa samankaltaisen vastinparin eli moralismin ja au-tonomismin ongelmaa taidekeskustelussa.

Onkin kiinnostavaa, että 1990-luvulla Krohn todella osallistui aktiivisesti Mäen kissantappovi-deon julkiseen ruotimiseen ja arvosteli kärkkäästi etenkin Mäen puolustajia kuten *Helsingin Sanomien* kriitikko Tiina Nyrhistä (esim. Karemo 2015, Lassila 1992, Kivirinta 1990).¹¹ Tässä

¹¹ Sini Palosaaren pro gradu -tutkielma *Onko kissantappo taidetta? Kamppailua taiteen määrittelyval-lasta* (2014) käsittelee Teemu Mäen videotaideteosten *Sex and death* (1989) sekä *My way, a work in progress* (1994) vastaanottoa ja niistä aiheutunutta suomalaista taidekeskustelua. Kiistasta tarkemmin kiinnostuneet voivat tutkielman kautta päästä perusteellisemmin keskustelun ja lähteiden jäljille.

kohtaa näyttää siltä, että satiirikko eli sisäistekijä ja kirjailija todella jakavat samat näkemykset, mutta satiirikko suhtautuu aavistuksen hienotunteisemmin ja ihmettelevämmin kuin laajan sanaisen arkkunsa avannut ja kissantappovideoon armottomasti kantaa ottanut kirjailija. Kirjailija Krohn osallistuu samaan taiteen moraalikeskusteluun eri kanavia pitkin ja eri tavoin: kaunokirjallisuudessa samaa kiistakysymystä on mahdollista lähestyä hieman eri näkökulmasta, etäämmältä ja vaikkapa hienotunteisemmin tai näennäisen viattomasti ihmetellen kuin vaikkapa median haastatteluissa ja vetoomuksissa. Saattaakin olla, että tästä syystä Krohnin romaanien satiirin ei *tarvitsekaan* olla kovin vihamielistä tai tuomitsevaa, koska kirjailija itse on jo esiintynyt Mäen teoksen paheksujana ja tuomitsijana. Näin satiirissa puolestaan jää tilaa enemmän huumorille, pohdinnalle ja kummastelulle – ja samalla kaunokirjallisuudelle. Seuraavassa luvussa siirryn tarkastelemaan tarkemmin taiteen moraalivaatimusta, joka näyttää olevan erityisen lähellä ainakin *Unelmakuoleman* satiirikon sydäntä.

4 Avantgarde ja moraal

4.1 Näkökulmia moraaliiin: autonomismi ja moralismi

Kysymys taiteen ja moraaliiin suhteesta on askarruttanut ihmisiä jo kautta vuosisatojen. Esimerkiksi Platon vaati taiteelta ehdotonta moraalii ja sensuuria (Dewey 2010/1934, 395–396) ja oli sitä mieltä, että taideteokset eivät saa horjuttaa ”yleistä järjestystä ja ihannevaltiiin tasapainoa” (sit. Eldridge mt., 225–226). Sittemmin esimerkiksi yhdysvaltalainen kirjailija John Gardner on kritisoinut nykytaidetta sen nihilismin, absurdismin ja avantgardistisuuden vuoksi ja vaatinut paluuta moraaliseen kirjallisuuteen (sit. Eldridge 2009, 224–226) – eri asia onkin, voiko sellainen olla mahdollista. Gardner on myös sanonut, että taide on ainoa merkittävä keino sen oppimiseen, millaista toimintaa pitää vahvistaa ja millainen tulee kieltää (sit. Booth 1988, 1). Voidaan olla monta mieltä siitä, missä määrin taiteen vangitseminen moraaliiin lakien alle on ylipäänsä mahdollista, mutta ainakin jollain tapaa taiteen saatavuutta rajoitetaan myös nykypäivänä. Mikä tahansa teos ei sovellu julkisen paikan teokseksi, ja monissa elokuvissa on ikäraajat suojelemassa lapsia tai nuoria esimerkiksi väkivaltaiselta, pornografiselta tai muuten eettisesti arveluttavalta sisällöltä.

Eldridge (2009, 226) kysyy aivan aiheellisesti, eikö taiteilijoidenkin tekemisiä pitäisi arvioida moraalista käsin samaan tapaan kuin mitä tahansa muutakin inhimillistä toimintaa – sitähan taide pohjimmiltaan on. Eldridgen kysymys on ennen kaikkea oikea ja aiheellinen, mutta oikeastaan myös hieman omituinen: eikö ole itsestään selvää, että moraalii koskee kaikkea inhimillistä toimintaa? Mistä siis on peräisin ajatus siitä, että taide olisi jotenkin inhimillisen toiminnan ulkopuolella ja siten myös moraaliiin arvioinnin yläpuolella, ja onko se perusteltu? Koska taide on ennen kaikkea inhimillistä toimintaa, sen pitäisi myös kuulua moraaliiin piiriin. Liekö siis kyse vain joistakin 1800-luvun romantiikan jäänteestä, neromyytin jälkimainingeista?

Autonomismin mukaan millään taideteoksella ei koskaan voi olla minkäänlaista moraalista arvoa. Noël Carroll (sit. Eldridge 2009, 228) jakaa näkemykset äärimmäiseen ja kohtuulliseen autonomiaan, joista jälkimmäistä hän itsekin asettuu kannattamaan. Sen mukaan jotkin taideteokset voivat olla moraaliiin arvokkaita tai turmeltuneita, mutta se ei liity teoksen taiteelliseen arvoon, kun taas äärimmäiset kannat puolestaan tekevät selvän eron moraaliiin ja

esteettisen arvottamisen välille: millään taideteoksella ei voi olla koskaan minkäänlaista moraalista arvoa (mp.). Carrollin (sit. Eldridge 2009, 228) kannan mukaan suoranaista julmuutta lukuun ottamatta kaikki käy, mutta mitä tämä ”suoranainen julmuus” on? Jos väkivaltaa ei sallitakaan, onko törkeä panettelu ja kenties sitä kautta ikävyyksien aiheuttaminen toiselle taiteen nimissä vielä riittävän julmaa?

Kiistanalaisia tapauksia puolustellaan usein vetoamalla sekä taiteen *kokeellisuuteen* että sen *autonomiaan*, jota myös äärimmäistä autonomismia kannattava Tolstoi peräänkuuluttaa. Leo Tolstoi (sit. Eldridge 2009, 226) piti taiteen autonomiaa sen moraalisuutta tärkeämpänä. Tolstoin (2009, 522–523) mukaan taideteoksen ensisijainen tehtävä on ”tartuttaa” tunteita värien, muotojen ja vaikkapa liikkeen avulla. Näin siis kaikki toiminta, jossa tekijän tunne tarttuu vastaanottajaan, on taidetta, koska *tunteet* ovat taiteen aihe eikä taide koskaan voi olla *moraalille* alisteista (mp.). Myös Teemu Mäellä (sit. Nyrhinen 1990) on samantapainen vastaus tähän kysymykseen: ”Moraalilla ja taiteella ei ole mitään tekemistä keskenään. Ei ihminen sisimmässään tiedä, mikä on oikein ja mikä väärin. Taide voisi edes sen kuplan puhkaista.” Mäen väite ihmisen kyvyttömyydestä arvioida asioita moraalisesti vaikuttaa melko uskaliaalta: ihminen vailla filosofian koulutusta väittää päinvastaista, mistä filosofit jo antiikin ajoista ovat tuki väitelleet mutta mikä silti selvästi näyttää pitävän paikkansa. Relativistisia näkemyksiä pyritään tyyppillisesti välttämään niiden huonon selitysvoinan vuoksi, ja moraalifilosofian tehtävä on tutkia ennen kaikkea oikeaa ja väärää. Ihmisellä on ainakin jonkinlainen kompetenssi arvioida niitä. Tällaisia relativismiin nojautuvia näkemyksiä kutsutaan taiteenfilosofiassa autonomistisiksi, ja myös Mäen kannanoton valossa näyttää siltä, että avantgarde ei suostu asettumaan moraalin alle.

Timo Airaksinen (1996) kirjoittaa *Helsingin Sanomien* Vieraskynä-palstalla otsikolla ”Arvo-objektivismi tappaa keskustelun”, josta hänen kantansa käy hyvin selväksi. Leena Krohn kirjoittaa vastineessaan (*HS* 19.10.1996) ”Arvosubjektivismi voi jopa tappaa”, että toisinaan keskustelu on voitava uhrata sen eteen, että ihmishenget säästyvät. Kirjoituksista käy ilmi perustavanlaatuisen ero subjektivistisen ja objektivistisen etiikan kannattajien välillä. Virolainen kirjailija ja kirjallisuudentutkija Jaan Undusk (1992, 15) pohtii taiteen ja moraalien suhdetta sekä taiteen etiikan objektivistisuutta ja toteaaakin sen olevan ehtymätön keskustelunaihe kaikessa epä-

määräisyydessään. Undusk (mp.) kirjoittaa, että on karkeasti ottaen kahdenlaisia tapoja käsitellä tätä vaikeaa kysymystä: 1) hyväksytään, että todellinen taide on aina syvästi moraalista, tai 2) kielletään moraalin sääntöjen koskevan taidetta missään määrin. Taiteenfilosofi Richard Eldridge käsittelee tutkimuksessaan samaa kysymystä ja syventää tätä näkemystä hieman. Hän tarjoaa tähän ongelmaan ratkaisuksi kultaista keskitietä ja on valmis hyväksymään, että taiteella voitaisiin ajatella olevan ”kohtuullinen autonomia” (Eldridge 2009, 233). Näin teoksen taiteellinen arvo ei riippuisi esimerkiksi sen muista käyttötavoista tai arvoista. Kuitenkin jos romaani houkuttelee esimerkiksi tuntemaan myötätuntoa alaisiaan kiduttavaa, sadistista siirtomaaherraa kohtaan, se olisi *taiteellisesti puutteellinen* moraalisen tai ehkä oikeammin epämoraalisen sisältönsä vuoksi (mp.). Toimintaa ei voida pitää taiteena, jos se rikkoo esimerkiksi terveys- tai eläinsuojelulakia, ja tekijä on oikein asettaa työstä rikosoikeudelliseen vastuuseen (mt., 242–243). Tämänkaltaisissa tapauksissa moraalinen merkitys ja esteettinen arvo siis olisivat aina erottamattomia.

Myös Noël Carroll (sit. Eldridge 2009, 234) erottaa oman ”kohtuullisen autonomian” kantansa paitsi äärimmäisen autonomistisista myös äärimmäisen moralistisista näkemyksistä kuten Matthew Kieranin ja Berys Grautin etisismistä. Etisismen mukaan teoksen moraaliset puutteet ja ansiot ovat suoraan yhteydessä myös sen taiteellisiin puutteisiin ja ansioihin (mp.). Sen mukaan myös taiteen ensisijainen tehtävä on koristelun ja viihdyttämisen sijaan ”auttaa luovalla tavalla ymmärtämään ihmisiä, heidän pyrkimyksiään sekä niiden toteutumista ja epäonnistumista” (mp.). Kohtuullinen autonomismi puolestaan väittää, että moraaliset puutteet johtavat *joskus* myös taiteellisiin puutteisiin mutta eivät aina (mp.). Myös esimerkiksi Booth (1988, 176) katsoo, että teoksen eettiset ansiot eivät riipu perinteisistä moraaliarvoista. Tämä väite ei kuitenkaan meitä vielä paljoa viisastuta, eikä sen juuri voida katsoa antaneen uutta tietoa taiteen ja moraalin suhteesta. Muun muassa Eldridge (2009, 236) painottaakin taiteen herättämien tunteiden selventämistä: teoksen tulee paitsi kiinnittää huomiomme kiinnostaviin ja vaikeisiin tapauksiin myös auttaa selventämään, ”mikä olisi oikea tapa ajatella ja tuntea niiden yhteydessä”.

Ainakin pikaisen silmäyksen valossa tällainen taiteen kohtuullinen autonomia voi olla varsin helppo hyväksyä. Se tuntuu sopivan yhteen paitsi tutkimusaineistoni satiirikkojen myös kirjailija Krohninkin näkemysten kanssa. Krohn on ottanut voimakkaasti kantaa eläinten oikeuksien

puolesta myös tässä ”kissantappovideon” alulle panemassa, taiteen ja moraalien suhdetta käsittelevässä keskustelussa (esim. Lassila 1992, 60). Tätä keskustelua avaan lisää vielä luvussa 4.3, mutta esittelen myös taiteen kohtuullisen autonomian mahdollisia ongelmia.

4.2 Kuoleman etikka ja hyönteisten poetiikka Krohnin teoksissa

Leena Krohnin tuotannossa erilaiset hyönteiset saavat tyypillisesti paljon sijaa: jo pelkästään *Unelmakuolemassa* esiintyvät muun muassa urbaanilegendana pidetty talvikimalainen, joukko matoja ja tuhatjalkaisia sekä ”Herhiläisiä”-niminen luku. *Kadotuksessa* Kärpästen rouva on niin ikään kärpästen ympäröimä, ja eräs taidetapahtumassa vieraileva nainen ulkoiluttaa jonkinlaista suurikokoista kovakuoriaista tai sen kaltaista otusta (K, 56). Mehiläiset ja parvet puolestaan ovat päässeet jopa *Mehiläispaviljongin* nimeen, ja listaa voitaisiin jatkaa miltei loputtomiin muun muassa *Tainaronissa* esiintyvillä hyönteisihmisillä.

Unelmakuoleman luku ”Mato nimeltä C. elegans” on omistettu pienille, yksinkertaisille eliöille eli *Caenorhabditis elegans* -nimisille madoille, joita Lucia on aikanaan tutkinut opinnäytetyössään ja joihin hän myös vertaa ihmistä:

Niiden elämänjuoksu ei pääpiirteissään suurestikaan eronnut ihmisen elämänsä kaaresta, vaikka ennaltamääräytyneisyyden aste olikin toinen. Eiväthän ihmisen solut seuranneet yhtä täsmällisesti viitoitettuja kehityspolkuja kuin C. elegansin eikä hänen kuolemansa ollut yhtä ennustettavissa. (U, 56.)

Lucia pohtii, voivatko madot olla yksilöitä samaan tapaan kuin ihmiset, vaikka ne eivät ihmisilmään näytäkään yksilöitä (U, 57). Jälleen henkilöahmo, jota satiirikko käyttää omien tarkoitusperiensä esiin tuomiseen, esittää jotakin olennaista luonnosta. Samaa tapaan kuin kasveja ihailevan Joutsenen pohdinnoissa näkyy kunnioitus luontokappaleita kohtaan myös Lucian suhtautuminen mitättömiin maan matosiin on arvostava ja vakava. Hän suhtautuu niihinkin tosissaan ja vähättelemättä: ”Mutta mikä Lucia oli sanomaan, etteivät ne olleet yksilöitä? *Hänestä* ne eivät näyttäneet yksilöitä, mutta näyttämisestähän ei ollutkaan kysymys.” (U, 57). Hieman aiemmin Lucian äänellä puhuva kertoja jopa toteaa pienen madon opettavan isoja asioita (U, 56).

Vaikka Lucia ei uskokaan madolla olevan varsinaista minuutta, pohdintansa päätteeksi hän kuitenkin myöntää matojen ja ihmisten kohtalon yhtyvän ennen pitkää: ”He olivat kuluttaneet niin monta vuotta maan matosten parissa ja kerran heistä tulisi niin kuin vanhassa virsikirjassa sanottiin ”matoiin eväs”.” (U, 57). Samaan tapaan kuin mummo- ja utareteoksessa ajatukset kuolemasta tulevat lähelle lukijaa ja muistuttavat paitsi yhdestä *Unelmakuoleman* tärkeimmistä teemoista ja kaiken päättymisestä myös elämän kiertokulusta. Luvun lopussa selviää, että matojen elinaikaa oli pienten mutaatioiden avulla onnistuttu pidentämään yhdeksästä päivästä jopa kahteen kuukauteen, ja kertoja toteaaakin: ”Niiden [matojen] luvuton suku luiskersi todistamaan kaikkialta maan povesta ikuisen elämän mahdollisuutta.” (U, 58).

Pirjo Lyytikäinen (esim. 2013, 123) on kiinnittänyt huomionsa siihen, että Krohnin tuotanto on kyllästetty intertekstuaalisilla viittauksilla etenkin Edgar Allan Poen teoksiin. Tällainen viittaus voidaan huomata myös *Unelmakuoleman* katkelmassa, jossa Lucia muistelee kultakuoriaista ja maisemaa esittävää Langin maalausta ja joka selvästi viittaa Edgar Allan Poen novelliin ”Kultakuoriainen” (”The Gold-Bug”, 1843). Novellissa päähenkilö luulee hyönteisiä harrastavan ystävänsä William Legrandin tulleen hulluksi, kun tämä löytää kultakuoriaisen, vielä tuntemattoman lehtisarvisiin kuuluvan lantakuoriaslajin (*scarabaeus*), saa siltä pureman ja alkaa käyttäytyä omituisesti. Kultakuoriainen on painava ja kullanhohtoinen, ja Legrandin taikauskoinen palvelija epäilee sen olevan puhdasta kultaa mutta pelkää otusta kovasti (Poe 1901, 11). Kun lisäksi kultakuoriaisen mainitaan näyttävän pääkallolta, se on helppo yhdistää kuoleman kuvastoon. Kultakuoriainen kuitenkin johdattaa Legrandin, päähenkilön ja palvelijan merirosvo-kapteeni Kiddin kätketyn aarteen luokse. Lopulta selviää, että Legrand on vain muita ärsyttääkseen käyttäytynyt kuin vajaamielinen, ja kultakuoriainen onkin kuoleman ja mielipuolisuuden sijaan onnen ja vaurauden tuoja.

Sama *scarabaeus* voidaan liittää myös muinaiseen egyptiläiseen skarabee-mytologiaan, jossa niin ikään lantakuoriaisiin kuuluva *scarabaeus sacer* eli pyhänä pidetty pillerinpyörittäjä (Burton & Burton 2002, 2252–2254) on muistuttanut ihmisiä auringonjumala Ran Khepri-muodosta ja siitä, kuinka Aurinko aamu toisensa jälkeen nousee taivaalle ihmisten avuksi (Remler 2010, 169). Egyptiläiset kantoivat myös skarabee-amuletteja, joiden uskottiin suojaavan onnettomuuksilta ja muultakin pahalta sekä takaavan pitkän elämän (mp.). Jos Krohnin tuotan-

nossa kuvatut hyönteiset liittyvätkin usein kuolemaan, on huomattava myös niiden perusteellinen kietoutuminen elämään ja myönteisiin mielikuviin kuten kultakuoraisen tapauksessa. Oikeastaan elämä ja kuolema ovat Krohnin teoksissa niin tiiviisti kiinni toisissaan, että niitä on mahdotonta erottaa: kuolema on vain portti uuteen elämään, ja elämän tarkoitus on päätyä kuolemaan. Sama paradoksaalisuus, joka tyyppillisesti värittää Krohnin teoksia, näkyy myös *Unelmakuoleman* Lucian työnkuvassa. Yhtäältä hän palvelee ihmisiä avustettuja itsemurhia tarjoavassa Unelmakuolemassa, mutta toisaalta hän on myös palkkalistoilla Posterus-instituutissa, joka tarjoaa asiakkailleen mahdollisuutta ikuisen elämään.

Ainakin Pirjo Lyytikäinen (2018, 75) on esseekirjassaan korostanut melankolian merkitystä Krohnin satiirille ja luonnehtii sitä ainaiseksi tasapainoiluksi ”satiirin ja melankolisen kirjoittamisen välillä”. Melankoliaan kuuluu negatiivisia tunteita, jotka kytkeytyvät satiiriin (mt., 159). Lähelle satiiria melankolia tulee etenkin, kun se on ”aktiivista surua, joka tutkimalla epäkohtia tahtoo puhkoa kärsimyksen ja onnettomuuden mätäpesäkkeitä” (mp.). Pohtivan melankolian ja satiirin raja on häilyvä: välillä suruun näet sekoittuu tuohtumus ja suuttumus, välillä taas satiirinen nauru (mp.). Inhoa herättävät kuvaukset vaikkapa *Unelmakuoleman* taideteosten iljettävistä yksityiskohdista puolestaan toimivat satiirin ja melankolian aseena (mt., 172). Vaikka Lyytikäinen myöntää, että satiiri ja melankolia eivät ole ekvivalenttisesti välttämättömiä toisilleen eli kumpikaan ei ole toisen olemassaololle edellytys, Leena Krohnin teoksissa ne hänen mukaansa ovat aina tiiviisti kietoutuneet toisiinsa (mt., 158). Juuri tästä syystä hedelmällisin tapa käsitellä Krohnin teosten satiirisuutta onkin nähdä satiiri fowlerilaisittain varsinaisen kirjallisuudenlajin sijaan joukkona kirjallisuuden tyylipiirteitä, jotka voivat värittää mitä tahansa kaunokirjallisuuden lajia.

Paitsi hyönteisten myös melankolian kautta kuolema on tiiviisti läsnä myös etenkin *Unelmakuoleman* kuvaamissa taideteoksissa. Näyttelyn performanssi- ja käsitetaideteokset rakentuvat järjestelmällisesti jonkinasteiselle elämän tai kuolemankin halventamiselle – olivatpa kyseessä lehmän utareet tai isoäidin ruumis. Hommage 34 á Günther -performanssin toteuttavan taiteilijan voidaan myös katsoa halventavan omaa elämäänsä, vaikka ajateltaisiinkin, että itsensä vahingoittaminen taiteen nimissä ei haittaa, kunhan muut eivät kärsi. Näin melankolian ja satiirin liitto Krohnin teoksissa tarttuu elämää ja kuolemaa käsitteleviin kysymyksiin,

joita muun muassa runsas hyönteisten tai muiden selkärangattomien kuvaus ja rinnastaminen ihmisiin avaa lisää.

4.3 Onko moraalille tilaa avantgardessa?

Koska avantgarden luonteeseen kuuluu olennaisesti oikeus ”sanoa kaikki” (Hautamäki 2007, 39), taiteilijan toimintaa rajoittava moralismi näyttää melko huonosti sopivan yhteen avantgarden periaatteiden kanssa. Vaikka näin olisikin, on silti järkevää kysyä, onko hyväksyttävää, että näin on. Voimmeko sivuuttaa demokraattisesti säädetyt lait jonkin taiteeksi kutsutun varjolla ja onko lakimme todella säädetty rikottavaksi? Jos näin on, mikä teoksesta tekee taidetta, kun avantgardeen kuuluu myös tietynlainen taiteen rajojen koettelu eivätkä taiteen kriteerikään ole aivan selviä? Mihin taiteilijan vapaus ulottuu? Tässä luvussa pohdin moraalien ja avantgarden suhdetta. Käsittelen Krohnin teoksissaan kuvaamia performansseja ja käsitetaideteoksia moraalien näkökulmasta sekä valotan vielä taiteenfilosofista keskustelua. Kiinnitän huomiota erityisesti Teemu Mäen tapauksen nostattamaan keskusteluun ja esitän joitakin huomioita siitä, mitä keskustelussa ei esimerkiksi ole osattu ottaa huomioon.

Mäen videoteos aiheutti ensimmäisen kohun jo 1990-luvun alussa, kun kolmisenkymmentä taiteilijaa Leena Krohnin johdolla asettui kritisoimaan Mäen tekoa. Kun Valtion taidemuseo siirsi teoksen Kiasman kokoelmista Kuvataiteen keskusarkiston kokoelmiin vuonna 2004, keskustelu edelliseltä vuosikymmeneltä jo hieman rauhoituttuaan leimahti uudelleen ilmieliekkisiin. Mäkeä kritisoineet tahot leimattiin taidetta ymmärtämättömiksi, konservatiivisiksi populistiksi ja heidän ”vihakampanjaansa” verrattiin jopa natsien kirjarovioihin, mutta esimerkiksi Leena Krohn ei ole perääntynyt senttiäkään näkemyksissään siitä, että taiteen nimissä ei saa hyväksyä toisen yksilön oikeuksien polkemista kuten eläinräökkäystä. Tällä hetkellä *Sex and Death* ei ole taideteoksen asemassa vaan kansallisarkistossa ikään kuin taidehistoriallisen kuriositeetin ja jäänteiden virkaa toimittamassa, ja sitä pääsee katsomaan vain erikoisluvalla tutkimustarkoituksessa. (Kts. esim. Karemo 2015; Lassila 1992, 58–68.)

Kohtuullisen autonomian ja jo pelkän oikeustajunkin perusteella Teemu Mäen kissantappovideo on helppo tuomita moraalittomana tekona, josta taiteilijan onkin kannettava seuraukset eli 1 400 markan sakkorangaistus. Tässä valossa ei kuitenkaan vielä ole selvää, voidaanko

Mäen videotyötä pitää *taideteoksena* siitä huolimatta, että siinä on sekä juridisesti että eettisesti kyseenalaista toimintaa. ”Kissa”-esseessään Teemu Mäki itse muotoilee asian näin:

Kissantappokohtaus on tarkoituksistani huolimatta elänyt irrallista elämäänsä. Vaikka en tarkoittanut kissantappoaktia teokseksi sinällään, on siitä tullut sellainen [--] [se on] teos siltä, sillä sitä on kommentoitu monin tavoin nimenomaan erikseen, ja sen tunnevaikutuksista ja symbolisista sekä metaforisista merkityksistä on puhuttu paljon, aivan kuin minkä tahansa taideteoksen tulkinnasta – taideteoksen kriteerit täytyvät siis väkisin. (Mäki 2005, 76.)

Mäki itse on onnistunut jollain tasolla erottamaan toisistaan määrittelyn ja oikeuttamisen kysymykset, koska hän esittelee kaikki mielestään tärkeät taiteen kriteerit ja osoittaa niiden täytyneen kissantappokohtauksen tapauksessa. Näyttää siis siltä, että taidetta on mahdollista tehdä vahingossa: eihän Mäki ollut alun perin eikä missään kohtaa tarkoittanut kyseistä kohtausta itsenäiseksi teoksi. Jos kissantappokohtausta voidaan pitää teoksena, näyttää myös siltä, että Tolstoin ajatusta siitä, että taideteoksen ainoa tehtävä on ”tartuttaa” jo koettuja tunteita, ei voida kumota sillä perusteella, että määritelmä mahdollistaa taiteen tekemisen vahingossa. Tässä kohtaa en pureudu tähän kysymykseen sen syvemmin kuin toteamalla, että voidaan toki edelleen pohtia, onko Teemu Mäen antama listaus taideteoksen väkisin täyttyvistä kriteereistä kattava. Lista – tuotteen kommentointi erikseen, tunnevaikutukset, sen symboliset ja metaforiset merkitykset – näet painottuu institutionaalisille taideteorioille¹² tyypillisesti lähinnä siihen, millaisen vastaanoton taiteelliseksi oletettu toiminta saa yleisössä aikaan, eikä sisällä esimerkiksi teokseen itseensä liittyviä kysymyksiä. Mäen väite siitä, että taiteen kriteerit tässä tapauksessa täyttyisivät ”siis väkisin”, on siis liioiteltu ja helposti kyseenalaistettavissa.

Luvussa 3.3 esittelin tapauksesta käytyä keskustelua ja sen käsittelyä *Unelmakuolemassa*. Debattiin osallistuneiden puheenvuorojen valossa näyttää monissa kohdin siltä, että kysymykset taiteen määrittelystä ja toiminnan oikeutuksesta taiteen nimissä ovat sekoittuneet monien mielessä. Useassa kohdassa keskustelun käännteitä tutkiessa vaikuttaa siltä, että monikaan heistä ei ole ollut ajan tasalla siitä, mistä kiistassa pohjimmiltaan on kyse. Esimerkiksi kysymys siitä, montako minuuttia kissantappokohtaus ”vain” kesti, menee ohi varsinaisen aiheen, ja

¹² George Dickien institutionaalinen taideteoria on kattavasti esitelty hänen teoksessaan *Estetiikka. Tutkimusalueita, käsitteitä ja ongelmia* (2009/1971).

myös *Unelmakuoleman* satiirikko haluaa kiinnittää tähän lukijan huomion. Fiktiivinen taide-museon johtaja Parkio huomauttaa: ”Minä otin itse aikaa! Eihän tappokohtaus kestänyt kolmea ja puolta minuuttia kauempaa!” (U, 71). Mäki kirjoittaa ”Kissa”-esseessään (2005, 77), että kissan tappaminen kesti kuusi sekuntia ja että hänen saamansa sakkotuomio eläinrääk-käyksestä perustui liian hitaaseen kissan lopettamiseen, koska tapon motiivi oli tuomioistui-melle yhdentekevä, vaikka Mäelle motiivi oli taideperusteinen. Videoteokselle langetettu sen-suuripäätös puolestaan olisi kumottu, jos Mäki olisi suostunut poistamaan teoksestaan ne rat-kaisevat kuusi sekuntia (mp.). Samaa ohipuhumiseen on kiinnittänyt huomiota myös Pertti Lassila (1990, 67–68). Hänen lakoninen huomionsa kissantappokeskustelusta kuuluu:

Käyty keskustelu osoittaa, että kukaan [--] Teemu Mäkeä puolustaneista ei puuttunut konkreettiseen tosiasiaan, vaan tyytyi yleiseen ja irrationaaliin, kes-kustelun hämärtämiseen, toisin sanoen propagandaan. Se että monet taiteilijat ja älymystöön kuuluvat korvasivat rationaalien keskustelun propagandalla ja luottivat siihen, että se käy täydestä, on murheellinen todistus meidän keskus-telukulttuuristamme. Se on siksi myös yksi käydyn keskustelun merkittävistä tuloksista, ehkä merkittävin. Näiden ihmisten keskustelutaito ja argumentoin-nin kyky voi vain parantua. (Lassila 1992, 67–68.)

Debattia seurannut kirjailija Tuula-Liina Varis (2004) huomauttaakin, että kiistassa ei ensisijai-sesti ole kysymys kissasta, epärehellisestä lemmikkien hankkimisesta, minuuttien ja kirveenis-kujen lukumäärästä tai eläinten oikeuksista vaan taiteesta. ”Sitä ei Teemu Mäki tunnu ymmär-tävän, mutta Leena Krohn taas ymmärtää. Siksi toinen haluaa jättää ja ilmeisesti pystyykin jättämään asian taakseen, episodina, toiselle se on ikuisesti ajankohtainen ja keskeinen tai-teen kysymys”, hän kirjoittaa. Krohn (2004) ei keskustele siitä, voidaanko kissantappovideoita pitää taiteena. Hänen ydinkysymyksensä on, onko hyväksyttävää tehdä rikoksia taiteen ni-missä, ja jos näin on, millaisia rikoksia. *Helsingin Sanomien* (23.4.2004) alustuksessaan hän tulee samalla täsmentäneeksi paitsi omaa teesiään myös *Unelmakuoleman* satiirin kohdetta:

Vaikka alkuperäinen Sex and Death esitettäisiin Senaatintorilla kaikelle kansalle ilmaisenäytöksenä, en viitsisi protestoida. (Itse asiassa ehdotin jo 1989 sen jul-kista esittämistä.) Minä protestoin taideyhteisön aplodeja vastaan, jotka on suunnattu sadistiselle teolle. Niitä näyttää yhä riittävän. (Krohn 2004.)

Etenkin *Unelmakuolemassa* esitellyistä teoksista moni on tehty jonkun toisen yksilön kustan-nuksella eli niissä hyödynnetään ihmisten tai eläinten ruumiita, mutta merkitykseltään teokset

jäävät tyhjiksi. Satiirikon suosimat teokset kuten Langin ja Joutsenen maalaukset puolestaan esittävät luonnon ihmeellisyyden kuitenkin sitä mitenkään vahingoittamatta, ja sellainen taide onkin esitetty merkityksellisenä ja ilman satiirista sävyä. Leena Krohn itse sanoo, että hänelle ”taide, sekä tekijänä että näkijänä ja vastaanottajana merkitsee sellaisia tekoja, jotka paitsi tuottavat iloa, lohtua ja kauneutta myös kirkastavat ymmärrystä ja lisäävät tietoa” (sit. Stenbäck 2004).

Unelmakuolemassa kuvatut performanssitaideteokset ovat eettisesti vähintäänkin arveluttavia projekteja. Voitaneen myös kysyä, kuinka säädyllinen ja sovelias Kärpästen rouvan esitys *Kadotuksessa* on julkisen paikan taideteokseksi, vaikka varsinainen julkiparittelu onkin alaikäisiltä kielletty ja omaan teltaansa siirretty ohjelmanumero. Esimerkiksi Ulla Karttusen installaatio *Neitsythuorakirkko* (2008) sisälsi internetistä poimittua lapsipornomateriaalia, mutta taiteilija itse nimesi pyrkimyksensä kritisoida lapsipornoa taiteen keinoin (Rytsä 2008). Näyttely suljettiin pian, ja oikeudessa Karttusen todettiin syyllistyneen lapsipornon hallussapitoon (Linnake 2008). Ossi Naukkarinen (2009, 35) muotoilee, että Karttusen teoksessa kritisointi tapahtui ”juridisesti ongelmallisella tavalla”. Näin epäilemättä onkin. Ottamatta kantaa Karttusen näyttelyn onnistuneisuuteen tai sopivuuteen on kiinnostavaa kysyä, mikä ajoi viranomaiset Karttusen perään. Johtuiko ajohardin aloitus sopimattomien materiaalien käytöstä taideteoksessa vai pikemmin siitä, että lapsiporno aiheena on arkaluonteinen ja kuumentaa herkästi keskusteluun osallistuvien tunteet? *Neitsythuorakirkko*-keskustelun valossa myös *Kadotuksen* performanssit ovat ainakin sisäistekijän mielessä jossain määrin arveluttavia, mutta romaanin maailmassa taiteen valtavirtaa, joka tuottaa teokseen myös dystooppisia sävyjä. *Kadotuksen* satiirikko saa lukijan pohtimaan paitsi sitä, onko näissä taideteoksissa jotakin järkeä myös sitä, voidaanko taiteen tekemisellä puolustaa kyseenalaista tai jopa laitonta toimintaa. Nämä ovat juuri niitä kysymyksiä, joita myös lukijan odotetaan pohtivan.

Kuinka voimme päättää, onko meidän hyväksyttävä taiteen moraalivaatimus, kiellettävä sääntöjen koskevan taidetta missään määrin vai hyväksyttävä Carrollin ja Eldridgen tapaan, että taiteella voitaisiin ajatella olevan kohtuullinen autonomia? Kohtuullisen autonomian mukaan teos voisi olla moraalisen sisältönsä vuoksi taiteellisesti puutteellinen vain räikeissä tapauksissa (Eldridge 2009, 233), minkä vuoksi se ainakin aluksi näyttäisi olevan paitsi yleisen

oikeustajun mukainen myös kohtuullinen taiteilijan vapautta kohtaan ja siksi myös helppo hyväksyä. Eldridgen näkemys voidaan kuitenkin kyseenalaistaa: esimerkiksi Vladimir Nabokovin *Lolitassa* (1955) lukija houkuttelee romaanin edetessä omaksumaan pedofiili Humbert Humbertin näkökulma ja sen kautta tuntemaan empatiaa pahantekijää kohtaan (vrt. Phelan 2007, 225). Eldridgen ajatusten perusteella *Lolita* siis tulisi pitää taiteellisesti epäonnistuneena tai ainakin puutteellisena, mutta tuskin kukaan kyseisen romaanin lukenut voi jakaa tätä näkemystä (vrt. mp.; kts. myös Phelan 2005, 98–131). *Lolitan* kohdalla on kuitenkin syytä huomauttaa, että kertojan eli itsensä Humbertin kierous ja epäluotettavuus alkaa pikkuhiljaa loppua kohden paljastua, eikä romaanin sanomaa voida kokonaisuudessaan pitää missään määrin esimerkiksi pedofiliaan kannustavana, vaikka lukija houkutteleekin valitsemaan Humbert Humbertin puoli tapahtumissa. Tässä saattaa olla yksi syy Carrollin perin ympäröörille muotoilulle kohtuullisesta autonomiasta.

Niin ikään taiteen autonomia ei Eldridgen (2009, 242–243) mukaan ulottuisi kattamaan sellaista toimintaa, joka rikkoo esimerkiksi terveys- tai eläinsuojelulakia. Eldridge (mp.) kirjoittaa, että tekijä on oikein asettaa työstä rikosoikeudelliseen vastuuseen. Tämänkaltaisissa tapauksissa moraalinen merkitys ja esteettinen arvo siis olisivat aina erottamattomia. Ongelmia kuitenkin tulee jo siinä, että eri valtioissa noudatetaan mahdollisesti erilaisia lakeja, eivätkä kaikki valtiot ole sitoutuneet noudattamaan kansainvälisiä sopimuksia. Ja vaikka kaikkialla vallitsisivat täsmälleen samanlaiset lait, ei suinkaan ole selvää, että näitä ihmisen omalle toiminnalleen säätämiä, mahdollisesti jopa satunnaisiin seikkoihin perustuvia rajoituksia voitaisiin pitää taiteen kriteerinä. Vaikka ainakin suhteellisen laaja yksimielisyys vallinnee siitä, että lakia rikkova taiteilija täytyy saattaa rikosoikeudelliseen vastuuseen laittomista teoistaan, esitän taiteen määrittelyyn tarvittavan jotakin universaalimpaa. Sääntöjen ja eettisten normien rikkomiseen ei voida ankkuroida taiteen *määritelmää* siihen tapaan kuin Eldridge tekee.

Onkin nähdäkseni erotettava toisistaan kaksi jossain määrin samaa asiaa koskevaa mutta kuitenkin eri kysymystä *oikeutuksesta* ja *määrittelystä*:

- 1) voidaanko taiteen nimissä oikeuttaa eettisesti kyseenalaisia tekoja, ja
- 2) voidaanko lakia rikkova toiminta määritellä taiteeksi?

Jos ensimmäiseen kysymykseen vastataankin, että taiteen nimissä ei ole hyväksyttävää vaikkapa nyt sitten rikkoa lakia, vastaus ei automaattisesti ole kysymykseen 2) se, että lakia rikkova

toiminta ei ole taidetta. Taiteen määrittelyyn vaikuttaa moni muukin seikka: esimerkiksi taideteoksen halu asettaa jokin toiminnan tulos taideteoksen asemaan, minkä myös Mäki (2005, 76) mainitsee.

Onko siis moraalilla paikkansa avantgardessa ja muussa taiteessa? Vaikka ei ole selvää, voiko moraalisesti moitittava toiminta periaatteessa olla taiteellisesti onnistunutta, taiteelta kuitenkin pitäisi inhimillisenä toimintana voida vaatia eettisyyttä. *Unelmakuolemankaan* satiirikko ei anna tähän kysymykseen suoraa vastausta, mutta kriittinen asenne taiteen varjolla tehtyihin rikoksiin ja niiden ihannoointiin on romaanista selvästi luettavissa. Krohnin (sit. Stenbäck 2004) mukaan taiteilijan vapaus voi ulottua vain tämän teoksiin, mutta ei tekoihin. Koska Krohnin mielestä "[k]idutus on todellakin teko, raaka rikos, ei taideteos" (sit. Stenbäck 2004), ei hänen mukaansa edes taiteilijan vapaudella voida oikeuttaa kidutusta tai muita rikoksia. *Unelmakuoleman* satiirikon ydinkysymys on, onko hyväksyttävää tehdä rikoksia taiteen nimissä, ja jos näin on, millaisia rikoksia ja millä perustein. Näitä kysymyksiä pohtimalla lukija saadaan huomaamaan autonomismin eettiset ongelmat ja siten asettumaan Leena Krohnin puolelle kissantappokeskustelussa.

Tutkimani romaanit *Mehiläispaviljonki*, *Kadotus* ja etenkin *Unelmakuolema* ovat kukin itsenäisiä, kaunokirjallisia teoksia, mutta ne voidaan nähdä myös jatkumona Krohnin omille näkemyksille ja kannanotoille niin kissantappokeskustelussa kuin yleisemminkin yhteiskuntamme taidepiirejä puhuttaneissa ja hämmentäneissä kysymyksissä. *Mehiläispaviljonki* keskittyy eettisten kysymysten sijaan merkitykseen ja taiteen sanomaan, jonka pohdintaa *Kadotuksessa* viedään pidemmälle. *Kadotusta* voidaan oikeastaan pitää jo melko kyynistyneenä kuvauksena nykytaiteesta, vaikka se perusvireeltään onkin selvästi dialogisempi kuin *Mehiläispaviljonki* tai *Unelmakuolema*, joka on varsin suorasanainen ja selkeä kannanotto juuri Teemu Mäen ja kissan tapaukseen. Esitänkin, että Krohnin kaunokirjallisuus on yksi hänen keinonsa osallistua keskusteluihin osin samoin argumentein, mutta eri retorisin keinoin ja näkökulmin. Etenkin satiirin hyödyntäminen on tehokas tapa kirkastaa vaatimusta taiteen moraalisuudesta ja merkityksellisyydestä, sillä sisäistekijä-satiirikko muodostaa sisäislukijan kanssa "naurun salaliiton" (vrt. Kivistö 2010a, 17). Todellisenkin lukijan on siihen helppo yhtyä teoksen yksinkertaisen, liioittelevan ja kärjistävän sävyn vuoksi. Seuraavassa, tutkielmani viimeisessä luvussa

kokoan vielä yhteen työni tärkeimmät havainnot ja johdan niistä päätelmiä, jotka kytken sekä taiteenfilosofiseen keskusteluun että Krohn-tutkimukseen laajemminkin.

5 Johtopäätökset

Olen tutkielmassani käsitellyt Leena Krohnin romaanien *Unelmakuolema*, *Mehiläispaviljonki* ja *Kadotus* taidesatiiria. Niissä kuvattujen taiteen esitysten kautta olen tutkinut taiteen ole-
mista yleensä sekä sen suhdetta erityisesti moraaliin. Aineistoani lähestyin tutkimusongel-
mani kannalta olennaisimpien teemojen ja eri taiteenlajien kautta, ja tekstianalyttisellä me-
netelmällä erittelin satiiria sekä sen keinoja ja kohteita Krohnin tuotannossa. Tässä luvussa
kokoan yhteen merkittävimmät tulokset ja havainnot satiirin kohteista sekä arvioin teoreetti-
sen taustan ja keskeisimpien käsitteiden soveltuvuutta tutkielmassani. Pohdin myös Krohnin
romaanien taide- ja taiteilijäkäsityksiä suhteuttaen niitä kirjallisuushistoriaan. Lopuksi nimeän
muutamia mahdollisia jatkotutkimuksen aiheita.

Hyödynsin tutkielmassani Dustin Griffinin teoriaa satiirista ja erityisesti sen luonteesta ensisi-
jaisesti tutkivana ja provosoivana tapana tuottaa tekstiä. Griffinin ajatus tutkivasta satiirista
sopii hyvin Krohnin teosten tutkimiseen, koska aina ei ole aivan selvää, mihin satiiri tarkalleen
ottaen kohdistuu. Kokoan tässä kuitenkin yhteen tärkeimmät havaintoni satiirin kohteista tut-
kimukseni aineistossa. Lisäksi olen nojautunut Alastair Fowlerin lajiteoriaan, joka osoittautui
varsin käyttökelpoiseksi ja tarkoituksenmukaiseksi. Näin välttyin tarpeelta lokeroida Krohnin
teoksia satiirin lajin edustajiksi. Griffinin satiiriteoria puolestaan tuntuu hyvin sopivan yhteen
Fowlerin teorian kanssa. Ne yhdessä toimivat erinomaisesti Leena Krohnin tuotannon tutkimi-
sessa, koska vaikka tutkimusaineistoni kukin romaani on mitassaan tiivis, teemat leviävät si-
vumäärää monin verroin laajemmalle. Kokeellisen taiteen esittäminen Krohnin teoksissa on
vain yksi pieni osa kaikkien mahdollisten teemojen ja tutkimuskysymysten joukkoa.

Kun tarkastellaan kaikkia *Unelmakuoleman* käsite- ja performanssitaiteilijoiden luomuksia,
voidaan huomata, että kaikkia niitä yhdistää tietty kokeellisuus ja pyrkimys jonkinlaisen häm-
mennyksen tai järkytyksen tuottamiseen. Kaikkia niitä voidaan pitää avantgardetaiteena, ja
kaikki näistä teoksista ovat tavalla tai toisella satiirikon naureskelun tai paheksunnan koh-
teena. Olisi kuitenkin liian yksioikoista väittää, että *Unelmakuolemassa* satiirin kohteena on
yleisesti ottaen avantgardetaide. Tekstianalyysini on osoittanut, että tarkemmin ottaen satii-
rin kohteeksi *Unelmakuolemassa* joutuvat taiteen merkityksettömyys ja epäeettisyys. Nämä

ovat satiirikon mielestä kovin yleisiä juuri avantgardetaiteessa etenkin, kun kaikki satiiriset esimerkit taiteesta edustavat juuri jollakin tapaa kokeellista taidetta. Sisäistekijä olettaa lukijan järkyttyvän ja kauhistuvan taiteteoksia, joita *Unelmakuoleman* kertoja esittelee. Voitaisiinkin ehkä ajatella, että Krohnin satiireissa vallitsee jonkinlainen ”kauhun tasapaino”: yhtäältä väkivaltaiset teokset ovat niin kauhistuttavia, että lukijan on vaikea uskoakaan moiseen, mutta toisaalta ne eivät ole kovinkaan kaukana todellisuudesta. Kun lukija huomaa näiden uskomattomien teosten yhteyden todelliseen maailmaan, syntyy *Unelmakuoleman* satiiri.

Toisen tulkinnan mukaan voitaisiin esittää satiirin kohteeksi avantgardetaidetta sillä perusteella, että sen puitteissa ei kyetä luomaan hyvää ja onnistunutta, siis miellyttävää ja merkityksellistä taidetta. Toisaalta saattaa hyvin olla, että romaanin satiirikko ei tunnista onnistuttakaan avantgardeluomusta, vaikka sellaiseen törmäisikin. Onko satiirikon mielestä vika siis itse rappioituneessa avantgardessa vai taiteilijoissa, jotka eivät hallitse sitä taidesuuntauksena ja ovat menettäneet otteensa siihen? Työni ei valitettavasti kykene vastaamaan tähän kysymykseen, joten tarvittaisiin tarkempaa analyysiä esimerkiksi Krohnin muusta tuotannosta, joka käsittelee taidetta ja sen tekemistä laajemminkin. Esimerkiksi 1900-luvun alussa elänyt yhdysvaltalaiskirjailija Tom Wolfe (sit. Eldridge 2009, 231) on ollut huolissaan avantgarden rappiosta, jonka seurauksena avantgardetaide on muuttunut pelkäksi merkityksettömäksi pelleilyksi, mutta myös *Mehiläispaviljongin* (2006) ja *Kadotuksen* (2018) sisäistekijät näyttävät suhtautuvan hyvin samaan tapaan taiteeseen ja sen tarkoitukseen.

Toiseksi satiirin kohteeksi voidaan määritellä taideinstituutio ja kriitikot, jotka eivät ”edistyksestään” näe asiain todellista laitaa. *Unelmakuoleman* satiirikko käyttää hyväkseen sisäislukijansa maailmankuvaa ja arvoja, jotka tämän oletetaan jakavan myös aktuaalisen lukijan kanssa. Suhteessa tähän satiirikko muodostaa ristiriidan fiktiivisen maailman ja teosten kertojien välille: kun kertoja ei ihmettele mitään niistä kummallisuuksista tai kauheuksista, mistä lukijan oletetaan vähintään hämmentyvän ellei järkyttyvän, kuvattujen taiteilijoiden luomukset kuten balsamoitu mummo paljastuvat fiktiivisen maailman normaaleiksi. Juuri tästä ristiriidasta kumpuavat *Unelmakuoleman* satiirin teho ja käyttövoima. Sitä tehostavat erilaiset huumorin keinot, vaikka teoksiin onkin ehkä vaikea suhtautua ainakaan ensisijaisesti humoristisina. Erityisen hyvin koomisuus ilmenee kertojan kuvaamissa tilanteissa kuten ruumisarkku-

taiteilijan ja näyttelykuraattorin keskustelussa. Dialogi itsessään etenee aivan johdonmukaisesti, mutta keskustelun sisällön eli menehtymäisillään olevan isoäidin ja henkilöhahmojen tavan puhua hänestä oletetaan olevan lukijan mielestä kaikessa pöyristyttävyydessään jo niin absurdi, että se siksi saa humoristisia ulottuvuuksia. Liioittelukin voidaan laskea paitsi huumorin myös satiirin keinoksi (Kivistö 2010a, 10).

Tämän perusteella muotoilenkin satiirikon teesiksi, että tällaista merkitysvoja taidetta tekemällä taiteilijat ja yleisö vain hukkaavat aikaansa. Teosten taiteilijat ja heidän merkityksettämiä töitään ylistävät kriitikot joutuvat naurunalaisiksi juuri samaan tapaan kuin olemattomia kankaita ja kuoseja ihastelevat aikuisetkin sadussa keisarin uusista vaatteista. Lisäksi satiirikko hyökkää vallankäyttöä vastaan: taiteella ei voida oikeuttaa toisten alistamista tai hyväksikäyttöä. ”Joutsen”-novellissa satiirikon mielen mukainen ihannetaide on esteettisesti kaunista: se on selvästi mieluiten jotakin luontoa esittävää ja sen kokeminen tuottaa mielihyvää. Sama näyttää pätevän myös Unelmakuoleman satiirikon mieltymyksiin, jotka ilmenevät taiteilija Langin ajatusten kautta. Molemmat sisäistekijät vaativat taiteelta myös luonnon ja muiden elävien olentojen kunnioitusta, ja siksikin esimerkiksi utareteos sopii kovin huonosti sisäistekijän käsitykseen taiteen ideaalista. *Mehiläispaviljongin* ja *Kadotuksen* satiirikot puolestaan näyttävät arvostavan ensisijaisesti merkitystä, jolle taiteen herättämä mielihyvän kokemus on alisteinen joskaan ei poissuljettu. Vaikka esimerkiksi lipogrammeissa voidaankin vielä nähdä järkeä ainakin sellaisissa tapauksissa, joissa muotoperiaatteet ja merkitys palvelevat toisiaan, ja vaikka Duchampin sanaleikin auettua hänen teoksensa eivät enää näyttäydykään mielettömänä, *Mehiläispaviljongin* satiirikko heittää lisää vettä myllyyn ja esittelee kärjistetyn järjettömän ja naurettavan taiteen muodon, jonka merkitystä sen enempää kuin esteettistä arvoa ei kommunikoida. Satiirikko pyrkii samalla tekemään ilmiselväksi, ettei tällaista taidetta kannata edes yrittää ymmärtää.

Vaikka monissa kohdissa olen toki onnistunutkin täsmentämään satiirille jonkin yksittäisen kohteen, loppujen lopuksi edes tarkalla tekstianalyysillä ei kuitenkaan pystytä saamaan selville, onko teosten sisäistekijöiden mielestä vika itse avantgardessa, taiteen ja avantgarden väljähdyttäneessä nykyajassa vai nykytaiteilijoissa, jotka eivät enää osaa tehdä avantgardea kunnolla. Tähän kysymykseen ei tutkimusaineistoni perusteella pystytä enää vastaamaan, mikä on tutkimuksen näkökulmasta turhauttavaakin. Toisaalta voimme tyytyä siihen myös

omanlaisenaan tuloksena: ainakin voimme vahvistaa taas yhden kirjailijan, jonka tuotanto näyttää noudattavan Griffinin näkemyksiä satiirin kohteen epätasaisuudesta.

Entä mitä tekemistä taiteella on moraalien kanssa? Osoitin luvussa 4.3, että joskus taideteokset saattavat muotoutua ikään kuin omiksi teoksikseen taidekeskustelun edetessä ja että tällaisissa tapauksissa myös taideteoksen aseman saavuttaminen riippuu taideyhteisön toiminnasta. Tämän perusteella esitän, että kysymys taiteen ja moraalien suhteesta ei auta taiteen määrittelyssä. Taiteesta ja moraalista puhuttaessa tulee erottaa toiminnan oikeutus taiteen määrittelystä, joka kysymyksenä selvästi kuuluu taiteenfilosofian piiriin. Sen sijaan toiminnan oikeutusta taiteen nimissä tulee käsitellä moraalifilosofian piirissä, koska se ei liity taiteen luonteeseen. Voidaan perustellusti esittää, että taiteella ei voida oikeuttaa ainakaan toisten vahingoittamista (vrt. Eldridge 2009, 226). Taiteen ei voida olettaa olevan moraalien yläpuolella sen enempää kuin muunkaan inhimillisen toiminnan, vaikka 1800-lukulaisen neromyytin mukaisesti taiteilijalla olisikin oltava oikeus tehdä teoksensa inspiraationsa ehdoilla. Mutta mihin tämä perustuu? Ainakaan etiikan sääntöjen pohjalta ei voida tällaista johtaa. Loukkaaminen ja paheksunnan herättäminen puolestaan eivät ole varsinaista toisen yksilön vahingoittamista, vaan niiden kohdalla keskustellaan sellaisista aiheista kuin ”sopivuudesta” ja ”hyvästä mausta”, jotka luonnollisesti jakavat mielipiteitä nyt ja vastakin. Oikeastaan kysymys loukkavasta taiteesta onkin sekä eettisesti että taiteenfilosofisesti paljon mielenkiintoisempi kuin lain rikkomisen oikeutus taiteen varjolla.

Helsingin Sanomien alustuksessaan 23.4.2004 Krohn tiivistää ytimekkäästi ajatuksiaan taiteen olemuksesta vaikkakin kiistää antaneensa taiteelle varsinaista määritelmää: "Minulle taide, sekä tekijänä että näkijänä ja vastaanottajana, merkitsee sellaisia tekoja, jotka tuottavat paitsi iloa, lohtua ja kauneutta myös kirkastavat ymmärrystä ja lisäävät tietoa." Tässä näkemyksessä kauniin muodon periaate yhdistyy ilmaisevuusperiaatteeseen, eikä kumpikaan nouse toista tärkeämmäksi. Kuitenkin ajatukseen sisältyy näkemys myös siitä, että taiteella ei voi oikeuttaa esimerkiksi kärsimystä, koska sillä tapaa ei tuoteta iloa tai lohtua. Kärsimyksen kuvaaminen taiteessa on eri asia kuin sen tuottaminen taiteen vuoksi. Kissantappovideosta käydyssä keskustelussa Leena Krohn (sit. Lassila 1992, 60) itse vetää selvän rajan taiteilijan vapaudelle: se päättyy siinä, missä alkavat toisen ihmisen oikeudet – oikeus elämään, koskemattomuuteen ja itsemääräämiseen.

Richard Eldridge (2009, 28) toteaa sangen osuvasti, että kaikkien teorioidenkin esittelyn jälkeen epäselväksi jää, millaista toimintaa tai tuotosta voidaan pitää taiteellisesti onnistuneena. Tämä johtuu siitä, että koko moderni yhteiskunta on täynnä epäselvyyttä, ja jatkuvasti käydään kamppailua ”yhteisistä inhimillisistä tarkoituksista, ongelmista ja pyrkimyksistä” (mp.). Krohnin satiirikolle tämä vastaus ei kuitenkaan kelpaa, vaan lukijaa haastetaan miettimään asiaa niin kauan, että ajatukset peräti sotkeentuvat. Vastausta liioin ei saada kysymykseen siitä, milloin taide on ”liian avantgardistista” voidakseen vielä kuitenkin olla hyvää taidetta. Osaltaan myös tämä tutkielma on osallistunut taiteenfilosofiseen keskusteluun, vaikka pääpaino onkin kirjallisuudentutkimuksessa eikä kysymyksiä taiteen luonteesta ole siksi ollut mahdollista käsitellä alkuunkaan tyhjentävästi. Voidaanko 1900-luvun moniaalle leviäviä taidesuuntauksia oikeastaan edes saada minkäänlaisen yhtenäisen teorian alle? Teorian kattavuus saadaan vain selitysvoinan kustannuksella – aivan kuten muussakin filosofiassa tyypillisesti. Vaikka katsottaisiinkin, että kaikki työ taiteen määrittelemiseksi olisi mennyt hukkaan, kun tällä tavalla löydämme itsemme jälleen alusta, ei keskustelun taiteesta tarvitse loppua tähän. Loppua sille ei tosin näykään: jo pelkästään demokratialle on välttämätöntä, että taiteen rajoja koetellaan jatkuvasti ja että niistä käydään keskustelua.

Krohnin romaanien taidekäsitys näyttää ensi lukemalta kulkevan samaan tahtiin romanttisen taide- ja taiteilijäkäsityksen kanssa. Satiirikko asettuu sellaisten taiteilijoiden puolelle kuin Joutsen ja Lang, jotka keskittyvät nimenomaan maalaustaiteeseen, suosivat teoksissaan luontoaiheita ja vielä onnistuvat vangitsemaan siveltimenvetoihinsa jotakin transsendenttia, siis kasvien ja maisemien salaisen, ihmissilmältä piilossa olevan maailman. Taiteen ilmaisuteoria on läsnä voimakkaasti etenkin *Unelmakuoleman* taideideaalissa. Vaikka romaanien sisäistekijät yhtäältä tuntuvat ihannoivan romanttista taideajattelua, samalla ne tutkivalle satiirille ominaiseen tapaan toisaalta myös ironisoivat romanttista ajatusta taiteilijan yliluonnollisesta neroudesta. Tämä näkyy etenkin sisäistekijän tavassa esittää avantgardistit ja heidän luomuksensa puutteellisina joko merkityksen, etiikan tai molempien näkökulmasta. Krohnin tuotanto tyrää ajatuksen siitä, että taide voisi olla moralisääntöjen yläpuolella. Varsinaisesti siis Krohnin romaanit eivät palaa mihinkään taidekäsitykseen erityisesti, mutta ainakin luonnon ja ympäristön arvostus on niissä voimakkaasti läsnä kautta linjan. Ei-inhimillisellä on muutenkin paljon merkitystä Krohnin teoksissa: se voidaan Juha Raipolan (2015) ja Pirjo Lyytikäisen (esim.

2018) tapaan nähdä paitsi merkittävänä, yhden teoksen teemoja kannattelevana motiivina myös osana Krohnin teosten laajempaa poetiikkaa, joka on kyllästännyt hänen koko tuotantonsa jo vuosikaudet.

Tutkimukseni lähti siitä olettamuksesta, että kaikkien kolmen tutkimani romaanin sisäistekijät olisivat samastettavissa toisiinsa ainakin jossain määrin, ja siksi en alun alkaenkaan erotellut teoksia. Päädyin tarkastelemaan aineistoani ensisijaisesti teosten teemojen ja taiteenlajien kautta, koska katsoin sen olevan tehokkain tapa analysoida suhteellisen laaja aineisto kuitenkin pro gradu -tutkielman sopivan pituuden puitteissa. Näin myös teosten väliset yhteydet tulevat paremmin esiin. Tämä ratkaisu ei kuitenkaan ehkä kaikilta osin tee oikeutta Krohnin romaaneille itsenäisinä teoksina, ja olisi voinutkin olla teemojen ja taiteenlajien sijaan järkevää ryhmitellä tutkielman eteneminen teosten mukaan. On kuitenkin huomautettava, että siten tutkielman koherenssi olisi saattanut kärsiä ja taiteenfilosofista pohdintaa olisi luultavasti joutunut hieman yksinkertaistamaan.

Tutkimieni romaanien sisäistekijöitä voidaan kuitenkin luonnehtia myös yksityiskohtaisemmin kuin viittaamalla yleiseen Krohnin tuotannosta nousevaan taidekäsitykseen. Näistä *Kadotus* on selvästi filosofisin ja dialogisin, ja siinä eri näkemykset taiteesta ja sen tarkoituksista pääsevät esiin. Satiirin kohteeksi päättyy *Kadotuksessa* ennen kaikkea merkityksetön taide, jota yleisön on vaikea erottaa ei-taiteesta ja todellisuudesta. Kuitenkin kirjailijan ja lukiolaispojan keskustelu osoittaa, että satiirinen, dialogia hyödyntävä esitystapa ei teoksessa ulotu aivan kaikkialle vaan jättää tilaa lukijan pohdinnalle ja arvioinnille erilaisten näkemysten välillä, joista kumpaakaan ei esitetä yksiselitteisesti toista parempana. *Kadotusta* voitaisiin siis pitää bahtinilaisessa mielessä polyfonisena romaanina, kun taas *Mehiläispaviljongin* sisäistekijä ei satiirikoille ominaiseen tapaan varsinaisesti edistä moniäänisyyttä vaikkei toisaalta tuomitsekaan harrastajakirjoittajia kovin jyrkästi. Luvussa 3.1 esitin, että *Mehiläispaviljongin* satiirikko hyödyntää piiloironista ja välillä mahdollisesti aliraportoivaakin kertojaa. Kertoja toimii *Mehiläispaviljongissa* kerronnallisesti henkilöhahmojen yläpuolella ja siten pystyy liioittelevin sanavalinnoin ja toteavalla sävyllä esittelemään taiteilijat näennäisen taitavina mutta kuitenkin paljastaa heidän olevan itsestään liikaa kuvittelevia, merkityksettömien asioiden parissa puuhastelevia amatöörejä.

Unelmakuolema poikkeaa selvästi kahdesta muusta romaanista suorasanaisuudellaan ja piikkikkyydellään. *Unelmakuoleman* esitykset taiteesta ovat suora kannanotto aikanaan vuonna 2004 velloneeseen, Teemu Mäen tapauksen alullepanemaan debattiin taiteen ja moraalin suhteesta. Räikeä liioittelu ja selvät viittaukset tosielämään yhdistettynä kertojan niukkaan ja näennäisneutraaliin tyyliin paljastavat *Unelmakuoleman* satiirikon olevan huomattavasti armottomampi asiointilan arvostelija kuin *Kadotuksen* ja *Mehiläispaviljongin* sisäistekijät. Vaikka myös *Unelmakuoleman* satiirikko hyödyntää dialogimuotoista kerrontaa, romaanin sävy on silti kaukana dialogisesta. Leena Krohn ei säästellyt sanojaan kissantappokeskustelussa 1990-luvulla eikä vuonna 2004, ja sama jyrkästi tuomitseva kanta näkyy myös *Unelmakuolemassa*. Sen lisäksi, että *Unelmakuolema* on itsenäinen, kaunokirjallinen, dystooppinen ja satiirinen romaani, sitä voidaan lukea erään suomalaisen taiteenfilosofisen debatin yhtenä osana ja laajemmin myös osana taiteenfilosofisten kysymysten jatkumoa, joka on saanut alkunsa jo antiikin Kreikassa.

Kiinnostavia jatkokysymyksiä tutkimukselle lienee mittavasti, koska Krohnin tuotannosta tutkittava ei tutkimalla näytä loppuvan. Taiteen ja etenkin sanataiteen satiirisista esityksistä voisi olla hedelmällistä jatkaa romaanin *Erehdys* (2015) parissa, koska siinä käsitellään mielenkiintoisia kysymyksiä kirjallisuudesta, kirjailijuudesta ja lukijuudesta, siis viime kädessä taiteesta. *Erehdys* on vielä suhteellisen tuore teos, siitä tehty tutkimuskin on tähän asti rajoittunut pääasiassa opinnäytteisiin, ja siinä on myös jossain määrin satiirisia piirteitä. Tässä tutkielmassani rajasin sen kuitenkin pois aineistostani hieman erilaisen ja ehkä muita teoksia pohtivamman näkökulmansa vuoksi. Toinen kiinnostava tutkimuskohde voisi olla romaani *Valeikkuna* (2009), joka myös on Krohnin 2000-luvun tuotantoa ja sivuaa taidettakin hieman etenkin Metamaatin hahmon kautta: Metamaatti on terroristi, jolle matemaattinen terrorismi on omanlaistaan taidetta. *Valeikkunassa* myös tieteen ja taiteen sekä todellisuuden ja virtuaalisen tai esitetyn todellisuuden raja on kiinnostavalla tavalla esillä, vaikei romaanin yhteydessä ehkä varsinaisesta taidesatiirista voidakaan puhua. Vaikka dystopiatutkimusta onkin tehty viime vuosina melko paljon, myös dystopian ja satiirin yhteyksien kartoittaminen vaikkapa nyt sitten taiteen näkökulmasta voisi myös olla varteenotettava tutkimuskohde. Monia Krohnin teoksia nimittäin leimaa etenkin taidemaailmaan kiinnittyvä dystooppisuus, joka esimerkiksi *Unelmakuolemassa* näkyy järkyttävien ja epäeettisten taideteosten valtavirtana ja siinä, etteivät kauheimmatkaan teot enää järkytä ketään (vrt. *U*, 67).

Kirjailija Leena Krohnin taidekäsitys käsittää vaatimuksen sekä eettisyydestä että merkityksellisyydestä (kts. Krohn 1992, 159–162). Tämä sama taidekäsitys heijastuu myös hänen romaaneissaan *Unelmakuolema*, *Mehiläispaviljonki* ja *Kadotus*, mutta mitä luultavimmin myös muissa satiirisissa romaaneissa. Ympäristöä arvostava maailmankuva hallinnee hänen koko tuotantoaan jo 1970-luvulta asti, mutta tämä luonnollisesti vaatisi laajempaa selvitystä ja tutkimusta. Näyttää kuitenkin vahvasti siltä, että Krohnin tuotanto on ollut ajan hermolla jo alkutaipaleellaan ja on edelleen yhtä ajankohtaista kuin ilmestyessään. Krohnin tuotannossaan käsittelemät 1980-luvun taidekiistaan liittyvät kysymykset eivät suinkaan ole vanhentuneet vaan ovat oikeastaan entistäkin ajankohtaisempia. Ajatus taiteen ylemmydestä suhteessa moraaliiin on vanhentumaan päin, ja etiikka on muodikasta: taiteilijat kiinnittävät jatkuvasti enemmän huomiota esimerkiksi ympäristöarvoihin, syrjintään ja rasismiin.

Taideteoksen yleisönä arvioimme jatkuvasti paitsi itse taideteosta samalla myös sen edustamia arvoja – halusimmepa tai emme. Tämän vuoksi taiteiden tutkimusta tarvitaan. Kun tarkastelemme satiirista taidetta taiteesta kuten tässä tutkielmassa, liikumme arvokäsitysten ja asenteiden metatasolla, jolloin tarvitaan erityistä tarkkuutta ja kriittistä silmää ymmärtämään näiden käsitysten suhteita toisiinsa. Krohnin romaanit käsittävät lukuisan määrän aiheita ja epäkohtia, joihin satiirikko puuttuu, ja taiteen esitykset ovat vain yksi näiden joukossa. Tutkimalla Krohnin tuotannon taiteen esityksiä saamme selville, miten ne suhtautuvat esittämiinsä taideteoksiin ja miksi, mitä annettavaa niillä on taidekeskusteluun ja mitä kaikkia näkökulmia tulisi ottaa huomioon, kun puhutaan taiteesta. Viime kädessä Krohnin romaanit haastavat meidät perimmäisten moraalifilosofisten kysymysten äärelle pohtimaan, mitä on hyvä elämä ja miten sitä tulisi elää. Toivon, että moniulotteisesta ja laajasta tutkimusaineistostani sekä mutkikkaista taiteenfilosofisista kysymyksistä huolimatta olen tässä tutkimuksessa onnistunut avaamaan näitä näkökulmia edes hieman. Eläköön taide, eläköön etiikka!

Lähteet

Kohdeteokset:

Krohn, Leena 2004. *Unelmakuolema* [=U]. Helsinki: Teos.

Krohn, Leena 2006. *Mehiläispaviljonki. Kertomus parvista* [=M]. Helsinki: Teos.

Krohn, Leena 2018. *Kadotus* [=K]. Helsinki: Teos.

Muu kaunokirjallisuus:

Krohn, Leena 1976. Joutsen. Teoksessa *Kertomuksia*. Helsinki: WSOY. 77–84.

Krohn, Leena 2009. *Valeikkuna*. Helsinki: Teos.

Krohn, Leena 2013. *Hotel Sapiens*. Helsinki: Teos.

Krohn, Leena 2015. *Erehdys*. Helsinki: Teos.

Liuhto, Sami 2015. *Sotaanlähtö*. Helsinki: ntamo.

Poe, Edgar Allan 1901 (1843). The Gold-Bug. *The Gold-Bug and Other Tales*. New York: A. L. Burt Company Publishers. 1–45.

Tutkimuskirjallisuus:

Aaltola, Elisa & Wahlberg, Birgitta 2020. Johdanto. Teoksessa *Me & muut eläimet. Uusi maailmanjärjestys*. Toim. Elisa Aaltola ja Birgitta Wahlberg. Tampere: Vastapaino, 9-17.

Ahola, Elli-Mari 2008. Kertoja ja sisäistekijä maailmanrakentajina Jari Tammen Kalevala-muunnelma-romaanissa *Kalevan solki*. *Avain* 2008 (2). 58–75.

Aristoteles 2012. *Runousoppi*. Teoksessa *Aristoteleen runousoppi: opas aloittelijoille ja edistyneille* (toim. Timo Heinonen ym. Suom. Kalle Korhonen ja Tua Korhonen). Helsinki: Teos. 179–231.

Bahtin, Mihail 1991. *Dostojevskin poetiikan ongelmia (Problemy poetiki Dostojevskogo, 1929)*. Suom. Paula Nieminen. Helsinki: Orient Express.

Bahtin, Mihail 1979. *Kirjallisuuden ja estetiikan ongelmia*. Suom. Kerttu Kyhälä-Juntunen & Veikko Airola. Moskova: Progress.

Baldwin, Michael; Harrison, Charles & Ramsden, Mel 2009a (1997). Moti Memoria. Teoksessa *Art & Language: sivuääniä: kirjoituksia käsitetaiteesta* (toim. Teemu Huoli, suom. Kari Vähäpassi). Espoon modernin taiteen museon julkaisuja 24/2009. Espoo: EMMA. 14–51.

Baldwin, Michael; Harrison, Charles & Ramsden, Mel 2009b (1999). Merkityksettömäksi tekemistä (Making Meaningless). Teoksessa *Art & Language: sivuääniä: kirjoituksia käsitetaiteesta* (toim. Teemu Huoli, suom. Kari Vähäpassi). Espoon modernin taiteen museon julkaisuja 24/2009. Espoo: EMMA. 66–95.

- Booth, Wayne C. 1961. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press.
- Booth, Wayne C. 1988. *The Company We Keep: an Ethics of Fiction*. Berkeley: University of California Press.
- Burton, Maurice & Burton, Robert 2002. Scarab beetle. *International Wildlife Encyclopedia*: Rifleman–sea slug. Singapore: Marshall Cavendish. 2252–2254.
- Carlson, Marvin 2004 (1994). *Esitys ja performanssi. Kriittinen johdatus (Performance. A Critical Introduction)*. Suom. Riina Maukola. 2. painos. Helsinki: Like.
- Danto, Arthur C. 2016 (1964). Taidemaailma (*The Artworld*, 1964). Suom. Kalle Puolakka. Teoksessa *Estetiikan klassikot II. Modernista postmoderniin* (toim. Ilona Reiners, Anita Seppä & Jyri Vuorinen). Helsinki: Gaudeamus. 372–385.
- Dewey, John 2010. *Taide kokemuksena (Art as Experience, 1934)*. Suom. Antti Immonen & Jarkko S. Tuusvuori. Tampere: Niin & näin.
- Dickie, George 2009. *Estetiikka. Tutkimusalueita, käsitteitä ja ongelmia (Aesthetics: an introduction, 1971)*. Suom. Heikki Kannisto. Helsinki: SKS.
- Eldridge, Richard 2009. *Johdatus taiteenfilosofiaan (An introduction to the philosophy of art, 2003)*. Suom. Markku Lehtinen. Helsinki: Gaudeamus.
- Feinberg, Leonard 2007 (2006). *The Satirist*. Uudistettu esipuhe Brian A. Connery. New Brunswick & London: Transaction Publishers.
- Fowler, Alastair 1985. *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Clarendon Press.
- Greenberg, Clement 2016 (1939). Avantgarde ja kitsi (*Avant-Garde and Kitsch, 1939*). Suom. Leevi Lehto. Teoksessa *Estetiikan klassikot II. Modernista postmoderniin* (toim. Ilona Reiners, Anita Seppä & Jyri Vuorinen). Helsinki: Gaudeamus. 361–371.
- Griffin, Dustin 2015. *Satire - A Critical Reintroduction*. The University Press of Kentucky.
- Hautamäki, Irmeli 1997. *Marcel Duchamp. Identiteetti ja teos tuotteina*. Helsinki: Gaudeamus.
- Hautamäki, Irmeli 2002. Duchamp kuvan ja kielen suhteesta. Lyhennetty artikkelista Ruiner, uriner – Marcel Duchamp avantgardistina. *Nuori Voima* 1996 (?). Verkossa: https://www.academia.edu/36530763/Duchamp_kuvan_ja_kielen_suhteesta (viitattu 25.1.2021).
- Hautamäki, Irmeli 2003. *Avantgarden alkuperä. Modernin estetiikka Baudelairesta Warholiin*. Helsinki: Gaudeamus.
- Hautamäki, Irmeli 2007. Avantgarden suhde taiteen instituutioihin ja politiikkaan. Teoksessa *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus* (toim. Sakari Katajamäki & Harri Veivo). Helsinki: Gaudeamus. 21–41.

- Kant, Immanuel 2009. Arvostelukyvyn kritiikki (*Kritik der Urteilskraft*, 1790). Suom. Markku Lehtinen. Teoksessa *Estetiikan klassikot: Platonista Tolstoihin* (toim. Ilona Reiners, Anita Seppä & Jyri Vuorinen). Helsinki: Gaudeamus. 333–348.
- Katajamäki, Sakari 2016. *Kukunor. Uni ja nonsensekirjallisuuden traditio Lauri Viidan runoelmassa*. Helsinki: ntamo. Akateeminen väitöskirja.
- Katajamäki, Sakari & Veivo, Harri 2007. Johdanto teoksessa *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus* (toim. Sakari Katajamäki & Harri Veivo). Helsinki: Gaudeamus. 11–18.
- Kivistö, Sari 2010a (2007). Satiiri kirjallisuuden lajina. Teoksessa *Satiiri. Johdatus lajin historiaan ja teoriaan* (toim. Sari Kivistö). Helsinki: Gaudeamus. 9–26.
- Kivistö, Sari 2010b (2007). Oksentavia käärmeitä ja puroja marmorilla: roomalainen moraalikriittinen runosatiiri. Teoksessa *Satiiri. Johdatus lajin historiaan ja teoriaan* (toim. Sari Kivistö). Helsinki: Gaudeamus. 27–49.
- Kivistö, Sari & Riikonen, H. K. 2012. *Satiiri Suomessa*. Helsinki: SKS.
- Koponen, Jouni 2007. Dadan historiaa ja poetiikkaa. Teoksessa *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus* (toim. Sakari Katajamäki & Harri Veivo). Helsinki: Gaudeamus. 117–137.
- Krohn, Leena 1991. Ei ihminen ole idea. Kirjallisuus ja eettinen evoluutio. Teoksessa *Todistajan katse. Kirjoituksia taiteen ja kirjallisuuden etiikasta* (toim. Leena Krohn ja Eila Kostamo). Helsinki: WSOY. 152–164.
- Kuparinen, Eero 2007. Saksan rappiotaide ja avantgardismi. Teoksessa *Anarkismi, avantgarde, terrorismi. Muutamia strategioita järjestyksen sotkemiseksi* (toim. Marja Härmänmaa ja Markku Mattila). Helsinki: Gaudeamus. 153–183.
- Kurhela, Virpi 2002: Merkityksen rakentuminen. Leena Krohnin teosten filosofista tematiikkaa. Tampereen yliopisto: julkaisematon lisensiaatintyö.
- Lahtinen, Toni & Lehtimäki, Markku 2011: Vihreä vallankumous ympäristömanifestina. Teoksessa *Tapijon tarhoista turkistarhoille: Luonto suomalaisessa lasten- ja nuortenkirjallisuudessa* (toim. Maria Laakso, Toni Lahtinen & Päivi Heikkilä-Halttunen). Helsinki: SKS. 181–193.
- Lamarque, Peter 2007. On Perceiving Conceptual Art. Teoksessa *Philosophy & Conceptual Art*. Toim. Peter Goldie & Elisabeth Schellekens. Oxford: Clarendon Press. 3–17.
- Lassila, Pertti 1992. Erään keskustelun anatomia. Teoksessa *Todistajan katse. Kirjoituksia taiteen ja kirjallisuuden etiikasta* (toim. Leena Krohn ja Eila Kostamo). Helsinki: WSOY. 58–68.
- Lyytikäinen, Pirjo 1996. Muodonmuutoksia eli maailmanpyörä ja Orfeus. Teoksessa *Naiskirja* (toim. Tuula Hökkä). Helsinki: Helsingin yliopisto. 168–183.
- Lyytikäinen, Pirjo 1997. Toinen tapa nähdä: Leena Krohnin todellisuudet. Teoksessa *Muodotonta meenoa. Kirjoituksia nykykirjallisuudesta* (toim. Mervi Kantokorpi). Helsinki: WSOY. 180–198.

- Lyytikäinen, Pirjo 2000: Äärettömiä olioita: subliimi ja groteski Leena Krohnin tuotannossa. Teoksessa *Subliimi, groteski, ironia* toim. Outi Alanko ja Kuisma Korhonen). Helsinki: SKS. 11–34.
- Lyytikäinen, Pirjo 2011: Kun olin lintu: Perspektiivejä ihmiseen ja eläimeen Leena Krohnin romaanissa Ihmisen vaatteissa. Teoksessa *Tapion tarhoista turkistarhoille. Luonto suomalaisessa lasten- ja nuortenkirjallisuudessa* (toim. Maria Laakso, Toni Lahtinen & Päivi Heikkilä-Halttunen). Helsinki: SKS. 220–233.
- Lyytikäinen, Pirjo 2013. *Leena Krohn ja allegorian kaupungit*. Helsinki: SKS.
- Lyytikäinen, Pirjo 2018. *Pilviä maailmanlopun taivaalla. Leena Krohnia lukiessa*. Helsinki: Teos.
- Matravers, Derek 2007. The Dematerialization of the Object. Teoksessa *Philosophy & Conceptual Art* (toim. Peter Goldie & Elisabeth Schellekens). Oxford: Clarendon Press. 18–32.
- Mikkonen, Kai 2005. *Kuva ja sana. Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*. Helsinki: Gaudeamus.
- Mikkonen, Kai 2011. Tekstianalyysin ja lukukokemuksen mahdoton yhtälö. *Avain* 2011 (1). 38–53.
- Naukarinen, Ossi 2009. Julkisen taiteen kolme muotoa. *Alue ja ympäristö* 2009 (1). 28–38
- Nestingen, Andrew 2004. Timely Subjects: Leena Krohn Between Universal and Particular. *Scandinavian studies* 76.2. 233–256.
- Ojajärvi, Jussi 2011. Yhteiskunnallisen kamppailun näyttämöt. Linnan–Smedsin *Tuntematon sotilas* ja vastaanotto. Teoksessa *Kuinka meitä kutsutaan? Kulttuuriset merkityskamppailut nyky-Suomessa* (toim. Jussi Ojajärvi). Tampere: Vastapaino. 41–85.
- Phelan, James 2005. *Living to Tell About It: a Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca: Cornell University Press.
- Phelan, James 2007. Estranging Unreliability, Bonding Unreliability, and the Ethics of Lolita. *Narrative* 15.2. 222–238.
- Paavolainen, Pentti 2007. Teatterin avantgarde. Teoksessa *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus* (toim. Sakari Katajamäki & Harri Veivo). Helsinki: Gaudeamus. 331–350.
- Paavolainen, Pentti 2016. *Suomen teatterihistoria*. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 53. Verkossa: <https://disco.teak.fi/teatteri/> (viitattu 1.12.2020).
- Palosaari, Sini 2014. *Onko kissantappo taidetta? Kamppailua taiteen määrittelyvallasta*. Pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto. Verkossa: <https://jyx.jyu.fi/bitstream/handle/123456789/43852/1/URN%3ANBN%3Afi%3Aju-201406262164.pdf> (viitattu 26.11.2020).
- Puolakka, Kalle 2018. Estetiikka. LOGOS-ensyklopedia: E. *Filosofia.fi* (Eurooppalaisen filosofian seura ry). Verkossa: <https://filosofia.fi/node/7315#top> (viitattu 16.11.2020).
- Pyrhönen, Heta 1999. *Mayhem and Murder: Narrative and Moral Problems in the Detective Story*. Toronto: University of Toronto Press.

- Rabinowitz, Peter 1987. *Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*. Ithaca: Cornell University Press.
- Raipola, Juha 2012. Nyt ja tulevaisuudessa: Tieteisfiktion kaksi tulkinnan kategoriaa ja Leena Krohnin *Pereat munduksen* tulkinnallinen ambiguiteetti. *Avain* 2012(4). 5–20.
- Raipola, Juha 2015. *Ihmisen rajoilla. Epävarma toimijuus ja ei-inhimilliset toimijuudet Leena Krohnin Pereat munduksessa*. Tampere: Tampere University Press. Akateeminen väitöskirja.
- Remler, Pat 2010 (2000). Scarab beetle. *Egyptian Mythology, A to Z*. New York: Infobase Learning. 169.
- Riikonen, Hannu 1985. Menippolainen satiiri – kirjallisuuden lajien Proteus. Teoksessa *Kirjallisuuden-tutkijain Seuran vuosikirja 38* (toim. Anna Makkonen ja Touko Siltala). Helsinki: SKS. 33–50.
- Rojola, Lea 1995. Me kumpikin olemme minä: Leena Krohnin vastavuoroisuuden etiikasta. Teoksessa *Naissubjekti ja postmoderni* (toim. Päivi Kosonen). Helsinki: Gaudeamus. 23–43.
- Rojola, Lea 1996. Kotelokehto ja uusi identiteetti. Teoksessa *Identiteettiongelmia suomalaisessa kirjallisuudessa*. Sarja A, N:o 33 (toim. Kaisa Kurikka). Turku: Turun yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos. 13-34.
- Salin, Sari 2008. *Narri kertojana. Kultaisesta aasista suomalaiseen postmodernismiin*. Helsinki: SKS.
- Samola, Hanna 2016. *Siniparran bordelli. Dystopian ja sadun lajiyhdistelmät romaaneissa Berenikes här, Huorasatu ja Auringon ydin*. Tampere: Tampere University Press. Akateeminen väitöskirja.
- Samola, Hanna 2018. Botanics in Dystopian Environments. Human-Plant Encounters in Contemporary Finnish-Language Dystopian Fiction. Teoksessa *Nordic Narratives of Nature and the Environment. Ecocritical Approaches to Northern European Literatures and Cultures* (toim. Reinhard Hennig, Anna-Karin Jonasson, & Peter Degerman). Lanham–Boulder–New York–London: Lexington Books. 137-157.
- Svensson, Kristina 2007. Ruumiinpalvojaiset. Satiiri ja fantastinen Eric-Emmanuel Schmittin romaanissa *Lorsque j'étais une oeuvre d'art*. Teoksessa *Satiiri. Johdatus lajin historiaan ja teoriaan* (toim. Sari Kivistö). Helsinki: Gaudeamus. 192–209.
- Tammi, Pekka 1992. *Kertova teksti: esseitä narratologiasta*. Helsinki: Gaudeamus.
- Test, George A. 1991. *Satire: Spirit and Art*. University Press of Florida.
- Tieteen termipankki 2020. Esittävät taiteet: performanssitaide. Verkossa: https://tieteentermipankki.fi/wiki/Esitt%C3%A4v%C3%A4t_taideet:performanssitaide (viitattu 9.3.2020).
- Tieteen termipankki 2021. Filosofia: entiteetti. Verkossa: <https://tieteentermipankki.fi/wiki/Filosofia:entiteetti> (viitattu 22.3.2021).
- Tolstoi, Leo 2009. Mitä on taide? (*Sto takoje iskusstvo*, 1898). Suom. Martti Anhava. Teoksessa *Estetiikan klassikot: Platonista Tolstoihin* (toim. Ilona Reiners, Anita Seppä & Jyri Vuorinen). Helsinki: Gaudeamus. 522–533.

Tuusvuori, Jarkko 2014. Ruumiin maailmoista. *Niin & Näin* 2014 (4). Verkossa: <https://netn.fi/artikkeliruumiin-maailmoista> (viitattu 2.12.2020).

Undusk, Jaan 1991. Moralistisia mietteitä: Ihmeellisiä asioita tapahtuu. Teoksessa *Todistajan katse. Kirjoituksia taiteen ja kirjallisuuden etiikasta* (toim. Leena Krohn ja Eila Kostamo, suom. Tauno Lähteenkorva). Helsinki: WSOY. 11–16.

Weinbrot, Howard D. *Menippean Satire Reconsidered: From Antiquity to the Eighteenth Century*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Willman, Jussi 2007. Makkaroiden evankeliumi. Renessanssin karnevaalista ja karnevalistisesta satiirista. Teoksessa *Satiiri. Johdatus lajin historiaan ja teoriaan* (toim. Sari Kivistö). Helsinki: Gaudemus. 70–92.

Wimsatt, W. K. & Beardsley, Monroe C. 1946. The Intentional Fallacy. *The Sewanee review* 54.3. 468–488.

Muut lähteet:

Abramović, Marina. Taiteilijan kotisivut. Verkossa: <http://www.marinaabramovic.com/early.html> (viitattu 16.4.2021).

Airaksinen, Timo 1996. Arvo-objektivismi tappaa keskustelun. *Helsingin Sanomat* 10.10.1996. Vieraskynä. Verkossa: <https://www.hs.fi/paakirjoitukset/art-2000003567582.html> (viitattu 23.3.2021).

Arkio, Tuula 2004. Valtion taidemuseo tuntee ja kantaa vastuunsa. *Helsingin Sanomat* 3.6.2004. Kulttuuri.

Karemo, Tuomas 2015. Kissantappovideon ruumiinavaus. Yle 4.12.2015. <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2015/12/04/kissantappovideon-ruumiinavaus> (viitattu 23.11.2020).

Karjalainen, Tuula & Arkio, Tuula 2004. Kiasma vaalii taiteilijan vapautta. *Viikkolehti* 14.5.2004.

Kivirinta, Marja-Terttu 1990. Taiteesta ja etiikasta keskusteltiin Muu ry:ssä. *Helsingin Sanomat* 10.12.1990. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000003034014.html> (viitattu 7.10.2020).

Krohn, Leena 1996. Arvosubjektivismi voi jopa tappaa. *Helsingin Sanomat* 19.10.1996. Verkossa: <https://www.hs.fi/mielipide/art-2000003570122.html> (viitattu 23.3.2021).

Krohn, Leena 2004. Selvää kissanlihaa. *Helsingin Sanomat* 23.5.2004. Verkossa: <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000004225756.html> (viitattu 4.12.2020).

Linnake, Tuomas 2008. Lapsipornotaiteesta tuomio ilman rangaistusta. *Ilta-Sanomat* 21.5.2008. Verkossa: <https://www.is.fi/digitoday/art-2000001570382.html> (viitattu 18.4.2021).

Mäki, Teemu 2005. Kissa. Teoksessa *Näkyvä pimeys – esseitä taiteesta, filosofiasta ja politiikasta*. Helsinki: Like Kustannus. 76–102.

- Mäki, Teemu 2020. How to dance against climate change? *Finnish Dance in Focus* 12.9.2020. Verkossa: <https://www.danceinfo.fi/en/news/how-to-dance-against-climate-change/> (viitattu 11.3.2021).
- Nyrhinen, Tiina 1990. Taide on peili ja alttari. *Helsingin Sanomat* 25.11.1990.
- Näsänen, Elena & Rantala, Piia 2004. Moralismia seuraa sensuuri. *Kansan Uutiset* 7.5.2004.
- Paakki, Tuija 2004. ”En kadu videon tekemistä”. *Verkko-Karjalainen* 13.5.2004.
- Rinne, Jaana 2004. Paskiainen. Kissamies ei anna tuumaakaan periksi. *City* 18.6.2004. Verkossa: <https://www.city.fi/ilmiot/teemu+maki/1210> (viitattu 27.11.2020).
- Rytsä, Paavo 2008. Lapsipornoteosten takavarikko. Yle 14.3.2008. Verkossa: <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2008/03/14/lapsipornoteoksen-takavarikko> (viitattu 18.4.2021).
- Stenbäck, Irma 2004. Leena Krohn perui esiintymisensä Kritiikin päivillä Teemu Mäen takia. *Helsingin Sanomat* 24.4.2004. Verkossa: <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000004218832.html> (viitattu 4.12.2020).
- Särkkä, Tutta 2004. Aina eri mieltä. *Seura* 4.6.2004.
- Söderholm, Helena 2004. Taiteen tulkinta vaatii kokemusta. *Helsingin Sanomat* 8.6.2004.
- Uotila, Millamari 2016. Miten raiskauskohtauksia voisi tehdä toisin, Anna Paavilainen – Play Rape nähdään Tampereen Teatterikesässä. *Etelä-Suomen Sanomat* 31.7.2016. <https://www.ess.fi/paikalliset/233886> (viitattu 23.10.2020).
- Varis, Tuula-Liina 2004. Tappamisen taide. *KU-Viikkolehti* 28.4.2004.
- Viitaniemi, Tuula 2016. Play Rape järkyttää katsomon turvallisuutta. Yle 16.5.2016. <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2016/05/16/play-rape-jarkyttaa-katsomon-turvallisuutta> (viitattu 23.10.2020).