

Seppo Rautio

KAMMOTTAVAA

Henkilöhahmon tajunnan rakentuminen kauhun kohtaamisessa. Tarkastelussa Clive Barkerin, H.G. Wellsin ja H.P. Lovecraftin novellit

## Tiivistelmä

Seppo Rautio: ”Kammottavaa. Henkilöhahmon tajunnan rakentuminen kauhun kohtaamisessa. Tarkastelussa Clive Barkerin, H.G. Wellsin ja H.P. Lovecraftin novellit”

Tämä pro gradu –tutkielmani käsittelee kauhun tunnetta fiktiivisissä teksteissä. Kohteena on siis kauhukirjallisuus, ja tarkemmin analysoin kolmea kertomusta. Analyysin kohteet ovat H.G. Wellsin *Tohtori Moreaun saari*, Clive Barkerin ”Pig Blood Blues” ja H.P. Lovecraftin ”Haunter of the dark”. Jokainen käsittää kauhun lähteen hieman eri tavalla, mutta tuntemusten kuvaukset käyttävät hyvin paljon samoja inhimillisen kognition metaforia. Tässä toiminnassa subjektin käsitys ruumiillisuudestaan ja sen rajoista on keskeisellä sijalla.

Narratologiset lähtökohtani muodostuvat strukturalismin ja jälkistrukturalismin pohjalta. Dorrit Cohn, Alan Palmer ja Mieke Bal ovat keskeisiä teoreetikkoja, joiden malleja tajunnan fiktiivisestä esittämisestä arvioin ja suhteutan tutkimuskohteisiini. Narratologian ja kognitiotieteen välissä sillanrakentajana toimiva Monika Fludernik tarjoaa hyviä välineitä tekstin tarkasteluun luonnollisena ihmistenvälisenä kommunikaationa ja tunteenilmaisuna. Kognitiivisten mallien puolelta tärkeinä lähteinä toimivat Mark Turnerin määrittelemät vertausten käyttötavat maailman ymmärtämisessä yleensä, sekä Harri Veivon pohdinnat semiotiikan soveltamisesta ympäristön ja oman fyysisen tilan selittämiseen.

Tutkimani fiktiivinen kauhu perustuu oudon, tuntemattoman ja hämmentävän pelkoon – kammoon jonka käsittämättömät olennot tai tapahtumat henkilöhahmossa aiheuttavat. Sigmund Freud on tutkinut outoa pelkoa aiheuttavia kirjallisia ilmiöitä psykologiselta kannalta esseessään ”Das Unheimliche”, ja sen ajatukset kammottavuudesta sekä läheisenä ja sisäisenä että äärimmäisen outona asiana antavat syvyyttä kohdetekstieni tulkinalle.

En pyri määrittelemään kauhukirjallisuudelle jonkinlaista yleispätevää merkitystä. Tarkoitukseni ei siis ole jähmeää fiktiivisen kauhun käyttöä tiettyyn funktioon lukijan mielessä. Enemminkin lähdän tutkimusmatkalle selittämättömän kauhun osatekijöistä, joiden toimintaa henkilöhahmojen mielessä kartoitan. Tämä toiminta on samalla oman mielen, oman lukemisen kartoitusta. Kirjallisen pelon tutkiminen on matka oman pelkokäsityksen artikulointiin, siihen mitä pelko kirjoitettuna itse tutkijalle – lukijalle – merkitsee.

Kauhukirjallisuuden tutkiminen kognitiivisen kirjallisuudentutkimuksen keinoin mahdollistaa ymmärryksen siitä, miten ihmisten käsitykset oman mielensä rakenteesta heijastuvat kauhukirjallisuuden keinoihin. Tämä pohdinta on keskeisellä sijalla tutkielmassani, ja koska taustalla on myös fenomenologinen tutkimusote, pyrin ymmärryksen tutkimiseen kokemuksen kautta. Sen vuoksi kauhukertomusten analysointi tässä työssä on myös oman lukemiskokemuksen analysointia.

Kauhu ei tutkielmassani näyttäydy yksioikoisena ja selkeästi muusta maailmasta erillisenä tunteena tai kirjallisena tehokeinona. Sen sijaan se on tiukasti limittynyt kulttuuristen kategorioiden ja diskursiivisten asetelmien verkostoon. Tätä verkostoa se muokkaa koko ajan uudelleen, tuntemattomasta pimeydestä käsin. Näin syntyy mahdollisuus uudenlaisen merkitysverkoston luomiselle, uusille turvaa luoville selityksille.

## SISÄLLYS

<b>1. Aluksi</b>	1
1.1 Teoreettisia lähtökohtia	4
1.2 Kauhun tunnustelua	9
1.3 Ajatuksia tuntevasta subjektista	15
<b>2. Kerrottu pelko</b>	19
2.1 Kuka kertoo ja miten?	20
2.2 Todellisuus – kertomus?	28
2.2.1 Keho kertoo, kehoa kerrotaan	37
2.3 Kauhun ja sen luonnollinen artikulointi?	43
2.4 Mitä tarinan henkilö pelkää?	48
<b>3. Kauhun kammottava, kiehtova erilaisuus</b>	56
3.1 Prendinck muistelee ja selittää	56
3.2 Äännet muurin takaa ja metsän siimeksestä	61
3.3 Tohtorin kunnianhimo ja sen hinta	63
<b>4. Kauhun raadeltu ruumiinkuva</b>	67
4.1 Kerrontaa laitoksen sisältä	67
4.2 Kehon syövä pelko	70
4.3 Tarve rangaista, tarve vahingoittaa	73
<b>5. Kauhun maailman järjestys murenee</b>	78
5.1 Blaken ja kaupungin hahmottelu	79
5.2 Pimeään kirkontorniin	87
5.3 Vainooja	90
<b>6. Päätelmiä</b>	97

## LÄHTEET

## 1. Aluksi

Heidän ympärillään alkoi pyöriä alati kiihtyvä tuuli, jonka mustat jäätävät puuskat tuntuivat saapuvan suoraan ulkoavaruudesta. Se kirkui ja ulvoi, piiskasi niittyjä ja vääristyneitä metsiä mielettömän kosmisen raivon vallassa, kunnes pelosta vapiseva miesjoukko pian ymmärsi ettei hyödyttänyt jäädä odottamaan että kuunvalo paljastaisi mitä Nahumin paikasta oli jäänyt jäljelle.

(H.P. Lovecraft 1991, 30.)<sup>1</sup>

Me pelkäämme. Epäonnistumista, menetystä, tuhoa, kaaosta. Osa peloista on hyödyllisiä ja helppo perustella muille yhteisön jäsenille, osa niistä taas on järjettömiä, halkeamia turvallisessa ja selkeästi toimivassa maailmassa. Tässä tutkimuksessa tarkastelen kauhua, jota *haluamme* tuntea: kirjallista kauhua, jonka tekstuaalisesti rakentunut henkilöahmo kokee.

Ilkka Mäyrä on tutkinut niin sanottuja demonisia elementtejä kirjallisuudessa ja suhteessa yhtenäiseen subjektikäsitteeseen. Käyttäen antiikin kreikan *daimon*-käsitettä hän määrittelee demonisuuden ihmiselle kuuluvaksi joko luovaksi tai tuhoavaksi voimaksi, joka on usein molempia. Tällaisen voiman vaikuttaessa subjekti joutuu arvioimaan uudelleen mielensä itsenäisyyttä ja järjen luotettavuutta. Selvät rajat korvautuvat sekoitetuilla ”totuuksilla” joiden ymmärtäminen vaatii uudelleentulkintaa. (Mäyrä 1999, 68.) Demonisten elementtien piinaamiksi joutuvat henkilöahmot ovat kiinnostavia: ne tuovat korostetusti, jopa shokeeraavasti esille käsitykset siitä, mitä piirteitä pidämme normaalin henkilösubjektin itsestään selvinä, annettuina ominaisuuksina, mitä taas vieraina, likaisina ja välteltävinä. Kauhua esittävä teksti on itsessään ”demoninen”: se tuo kielen kautta kiehtovana esiin jotain sellaista mitä pelätään, jotain mikä haluttaisiin normaalioloissa pitää piilossa.

Kauhu on periaatteessa kokijalleen negatiivinen tunne. Se saa ihmisen pakenemaan, asettumaan puolustusasemiin tai etsimään tilanteelle pikaista, kenties väkivaltaista ratkaisua. Fiktiossa kosketellaan samoja tietoisuuden toimintamalleja kuin todellisissakin kauhun ja vaaran tilanteissa. Fiktiossa kuitenkin on kyseessä *representatio* ja sen kautta lukijan (ja kirjoittajan) tietoisuuden stimuloiminen ilman ympäröivän todellisuuden uhkaa. Toisaalta kieli hahmottaa myös todellisuutta ja käyttää tuttuja maailman kuvauksen tapoja, joten lukemistapahtuma on koko ajan yhteistyössä lukijan fyysisen kokemuksen, menneisyyden ja puhetaiposten kanssa. Teksti luo aina uutta, sen kielessä vallitsee *heteroglossia*, moniäänisyys joka juontuu kirjallisuuden perinteestä, arkipäivän keskusteluista, metaforista ja inhimilliseen

---

<sup>1</sup> ”Väri avaruudesta”. Kokoelmassa *Nimetön kaupunki*. Suom. Ulla Selkälä & Ilkka Äärelä. Helsinki: Kustannus Oy Jalava. Alkup. ”The Colour out of Space”, 1927.

identiteettiin liittyvistä käsityksistä. Näin kauhukirjallisuus siis käyttää tuttuja kuvia esimerkiksi uskonnollisuudesta, ruumiista, taikauksesta, kuolemasta ja tieteestä – kuvia, jotka se sitten liittää uudella tavalla yhteen. Ja tuo tapa saa henkilöhahmon sekä enemmän tai vähemmän tähän samastuvan lukijan pelkäämään.

Kirjallinen kauhu, jota tässä yhteydessä tutkin, perustuu oudon, tuntemattoman ja hämmentävän pelkoon – kammoon jonka käsittämättömät olennot tai tapahtumat henkilöhahmossa aiheuttavat. Sigmund Freud on tutkinut outoa pelkoa aiheuttavia kirjallisia ilmiöitä psykologiselta kannalta esseessään ”Das Unheimliche”. Hän esittää tietyllä tapaa yllättävän yleistyksen: asiat jotka ovat kertomuksissa *unheimlich* (engl. *uncanny*), pohjautuvat johonkin ihmiselle hyvin tuttuun, läheiseen ja kotoisaan. Toisaalta kaikki outo ja tuntematon ei tietenkään ole *kammottavaa* (käytän tässä kyseistä suomennosta koska se parhaiten sopii tutkimusaiheeni sanastoon), vaan siihen on lisättävä jotain erityistä. (Freud 1985, 340-341.)

Freud tutkii sanan *unheimlich* erilaisia merkityksiä vaihtelevissa käyttöyhteyksissä. Sana voi viitata sekä tuttuun ja hyväksytyyn, ja toisaalta salassa, poissa näkyvistä pidettävään (Emt., 345). Tältä pohjalta lähdettäessä on luontevaa etsiä kammottavien ilmaisujuuria yhteisistä, tutuista ajatusmalleista ja kirjallisuuden tavanomaisista puhetavoista, jotka saadaan erityisin keinoin vaikuttamaan uhkaavilta. Freudin ajatuksia kammottavuuden psykologisesta rakenteesta käsittelemme tarkemmin teoria- ja analyysiluvuissa.

Tarkastelen tapoja, joilla fiktiivinen henkilö pelkää kohdatessaan kammottavia ilmiöitä ja olentoja. Koska kyse on siis tekstuaalisesta hahmosta, tarkasteltavana on tietysti kirjan sivulle painettu ja siitä luettava kieli, tapa jolla hahmon tunteet kuvataan ja tuodaan myös lukija koettaviksi. Nuo tunteet voidaan tekstissä esittää kuin ne tulisivat suoraan hahmon tajunnasta, tai toisena ääripäänä kertojan ”neutraalisti” ylös kirjaamina tapahtumina. Näiden erojen huomioiminen ja myös kyseisten rajojen epistemologian pohtiminen auttaa huomaamaan, millaiselle näkökulmalle kauhun tunne ”alistetaan” ja kuinka ihmismielen toiminta tekstissä käsitellään. Onko henkilöhahmon kauhu siis ymmärrettävää, helposti selitettävää vai onko se tekstin, sanojen ulottumattomissa, läsnä ainoastaan vihjauksena rivien välissä?

Tutkimukseni kohdetekstit ovat H.G. Wellsin *Tohtori Moreaun saari*, Clive Barkerin ”Pig Blood Blues” ja H.P. Lovecraftin ”Haunter of the Dark”. Näiden tekstien tarkempaan esittelyyn palaan tuonnempana johdantoluvussa. Tutkin yhtäältä kohdetekstien kielellistä representaatiota joka rakentuu *diegesiksen* ja *fokalisaation* kautta. Toinen huomion kohde on kirjallinen hahmo *tajunnan* kuvaajana, jota käsittelemme kognitiivisten tekstiteorioiden

valossa: kuinka teksti luo ruumiillisen ihmiskuvan ja käyttää materiaalinaan inhimillisiä tuntemuksia kauhistuttavien asioiden edessä? Kolmanneksi tarkastelen kielen *ideologisuutta*, sitä millaisiin valtasuhteisiin ja positioihin tekstuaalinen hahmo asettuu ilmaistessaan tietoisuutensa tietyn diskurssin avulla.

Koska kyse on kauhun *tunteesta*, on edellä mainituista tutkimuskentistä keskeisin toisena mainittu, tajunnan muotoutuminen tekstissä – ja tuon tajunnan pohja ruumiillisessa kokemuksessa, jonka kautta ihminen kokee ympäristönsä.

En pyri määrittelemään kauhukirjallisuudelle jonkinlaista yleispätevää merkitystä, jähmettämällä sen tiettyyn funktioon lukijan mielessä tai tekstuaalisessa maailmassa. Ennemmin lähden matkalle yllä määrittelemästäni selittämättömän kauhun osatekijöistä, joiden toimintaa henkilöhahmojen mielessä kartoitan. Tämä toiminta on samalla oman mielen, oman lukemisen kartoitusta. Kirjallisen pelon tutkiminen on matka oman pelkokäsityksen artikulointiin, siihen mitä pelko kirjoitettuna itse tutkijalle – lukijalle – merkitsee.

Siispä en näe kauhukirjallisia tarinoita kiinteinä objekteina, jotka sisältävät ”pelon kaavan”. Kyseinen kaava on jokaisen lukijan itse määriteltävä lukemistapa, yhteistyö kirjoituksen kanssa, *tarve kokea* tietyllä tapaa. Tutkin millaisia eväitä tuohon kokemukseen henkilöhahmon pelon artikulointi antaa. Kuten Roland Barthes on todennut, ”teosta” pidetään kädessä ja se pysyy kielessä, teksti taas on olemassa vain diskurssissa. Teksti koetaan lukiessa ja kirjoitettaessa, kiinteämerkityksinen teos on vain sen kuvitteellinen jatke. (Barthes 1993, 161.)

Barthesin mukaan Teksti (hänen tyyliinsä usein nimenomaan isolla alkukirjaimella kirjoitettuna) ei rajoitu kirjallisuuden luokituksiin ja lajityyppeihin, vaan on päinvastoin vanhoja luokitteluja vastaan kapinoiva voima (Emt., 161). Tältä kannalta ajateltuna kauhukirjallisuus ei ole yksi lohko kirjallisuuden kentästä, jolla olisi omat motiivinsa ja yksi selkeä päämäärä. Kauhun on pakokauhua, järjen unohtamista, sukellusta pimeään, sanojen katoamista, epätoden myöntämistä todeksi. Ainakin hetkeksi aikaa.

Bartheslainen ajatusmaailma toimii itselläni tekstintutkimuksen taustalla innostavana ja uteliaisuutta lisäävänä voimana. Barthesin esseet eivät varsinaisesti esittele metodia, jonka voisinkin ottaa suoraan käyttöön tämän tutkimuksen työkaluksi. Metodin muokkaan sellaisten teoreettisten käsitteiden pohjalta, jotka mielestäni soveltuvat parhaiten tämän työn päämääriin ja joiden parissa oma kirjoitukseni toivottavasti välttää sekä käsittämättömyyden että tyhjänpäiväisyyden kauhut.

Käsitys Tekstistä saa toivoakseni minut pysymään itse tietoisena lukemiseni ja kirjoittamiseni tavoista, samalla auttaen hahmottamaan Kauhun Tekstiä, jota kauhukertomukset yhä uudelleen puhaltavat eloon, vetävät esille ja tunnustelevat, päästäen sen sitten taas karkuun ja havaintojen tuolle puolen.

Kirjallisuustieteen tehtävänä ei mielestäni ole esittää, mitä tietty kirjailija tai tietty genre pyrki sanomaan, mitä totuuksia ihmisen tai maailman ”olemuksesta” kirjoittajat ovat löytäneet, jotta nämä totuudet olisivat muidenkin saatavilla. Kirjallisen taiteen – ja viihteen – voima on lukemisen prosessissa, sanojen hakemisessa sille mikä unohtuu ja katoaa koko ajan, sille mikä mielessä pyörii värikkäänä pyörremyrskynä ennen kuin sanat asettavat sille mitattavan ja toistettavan muodon.

Jokaisen kirjoittajan – myös tieteelliseksi itsensä määrittävän kirjoittajan – tiede on omaa tiedettä, leikkiä sanojen kanssa joilla löytäisi tunteelle, uteliaisuudelle, järjestelynhalulle jähmettyneen sanallisen muodon, joka sitten on lukijoiden omilla tavoillaan elvytettävä, herätettävä tunteeksi, voimaksi ja ajatusten energiaksi. Siispä *minun kirjallisuustieteeni* tehtävä on tässä työssä tutkia nautintoa jonka kirjallisen henkilön pelko tuottaa. Tuon nautinnon ymmärtämiseksi on tutkittava ja eriteltävä tekstuaalisia rakenteita, vihjeitä ja viittauksia jotka kutsuvat lukijaa hetkeksi hajottamaan ympäriltään turvan ja tasapainon illusion.

## 1.1. Kauhun tunnustelua

Kirjallisuuden ”kauhun” käsitän tässä yhteydessä eräiden temaattisten ja tekstuaalisten keinojen luomaksi ilmaisutyyliksi. Genret ovat tietenkin historian kuluessa vuorovaikutuksen kautta ja toisiaan vasten peilautuen syntyneitä. Venäläisiin formalisteihin kuulunut Juri Tynjanov korosti kirjallisuuden tutkimista evolutiiviselta kannalta, jolloin keskitytään kirjallisten ilmiöiden muuttuvuuteen ja kehitykseen ajan kuluessa, eikä juututa abstrakteihin määritelmiin siitä, mikä on jonkin kirjallisuudenlajin ”todellinen” olemus jonka se on syntyessään kuin itsestään saanut. Keskeinen käsite tässä lähestymistavassa on *systemien vaihdos*. Kirjallista teosta ja koko kirjallisuutta tarkastellaan siis systeeminä. (Tynjanov 2001, 267-268.)

Kirjallisen teossysteemin kunkin elementin suhdetta muihin elementteihin ja koko systeemiin Tynjanov kutsuu nimellä *rakenteellinen funktio*. Funktiokin on monitasoinen käsite: ensinnäkin on *autofunktio*, eli kuinka elementti suhteutuu muiden teossysteemien

vastaavien elementtien jatkumoon ja muihin jatkumoihin yleensä. Lisäksi voidaan havaita *synfunktio*, tapa jolla elementti liittyy saman teossysteemin muihin elementteihin. (Emt., 268.) Kauhukirjallisuudessa voidaan siis esimerkiksi tutkia tietyn hirviön suhdetta hirviöiden esitystapojen kirjoon muissa kertomuksissa (autofunktio). Toisaalta tutkimuksen kohteena voi olla nimenomaan se, kuinka hirviö ilmentää itseään tarinan muihin elementteihin, kuten tapahtumapaikkoihin, henkilöihin ja aatemaailmaan nähden (synfunktio).

Tältä pohjalta ajateltuna kauhukirjallisuuskaan ei siis ole mikään erillinen saareke joka yhtäkkiä rakennettiin omaksi alueekseen. Retrospektiivisesti tarkastellen voidaan toki erottaa teoksia, joiden jälkeen kirjallisuuden historiassa on tullut korostetummin tavaksi käyttää tietynlaista kieltä ja teemoja. Noël Carrollin mukaan ensimmäisenä kauhukirjallisuuden edustajana on useissa yhteyksissä pidetty Horace Walpolen goottilaista romaania *The castle of Otranto* vuodelta 1765. Kauhukirjallisuuden katsotaan muotoutuneen englantilaisesta goottilaisesta romaanista, saksalaisten kauhutarinoiden shokeeraavasta goottilaisesta tyylistä (*Schauer-roman*) ja ranskalaisten synkistä mysteereistä (*roman noir*) (Carroll 1990, 4).

Goottilaisesta romaanista, jota pidetään yleisesti ensimmäisenä kauhugenrenä, Carroll erottelee neljä erilaista alalajia. *Historiallinen gotiikka* kertoo menneisydessä sattuneista tapahtumista ilman oletusta yliluonnollisesta. *Luonnollinen gotiikka* esittelee yliluonnollisilta näyttäviä tapahtumia mutta selittää ne kuitenkin luonnollisiksi (esim. Ann Radcliffe: *Mysteries of Udolpho* [1794]). *Kaksiääninen gotiikka* saa tapahtumien yliluonnollisuuden vaikuttamaan epävarmalta mieleltään epätasapainoisten henkilöhahmojen avulla (esim. Charles Brockden Brown: *Edgar Huntley: or, the Memoirs of a Sleepwalker* [1799]). *Yliluonnollinen gotiikka* on merkittävin tyyliuunta kauhukirjallisuuden kehitykselle. Siihen kuuluu pelottavien yliluonnollisten voimien olemassaolo ja hyökkäykset kuvataan todellisiksi (esim. Matthew Lewis: *The Monk* [1797]). (Carroll 1990, 4.) Näin siis kauhukirjallisuuden suhde esittämiinsä kammottaviin asioihin on alusta lähtien ollut monitahoinen, eikä sen pelottavien elementtien lähdettä voi määritellä yhdeksi muusta kirjallisuudesta erilliseksi funktioksi.

Usein kirjallisuustieteessä luonnollisen gotiikan tyyli nimetään oudoksi tai kammottavaksi (*uncanny*) ja kaksiääninen gotiikka fantastisen (*fantastic*) piiriin kuuluvaksi (Emt, 4). Näin ollen itse tässä tutkimuksessa käyttämäni kammottavuuden määritelmä on edellistä laajempi: se ei välttämättä ole levottomuutta joka selitetään pois luonnollisuudella vaan se voi yhtä hyvin jäädä mystiseksi harhaksi tai täysin yliluonnolliseksi ilmiöksi. Pääasia on kauhistuttavan tapahtuman hätkähdyttävä ja arkikokemuksen rajoja rikkova luonne.



Kauhukirjallisuus alkoi jo 1800-luvulla luoda pohjaa tarinoiden dramatisoinneille teatterimaailmassa, ja elokuvan aikana kauhuelokuva onkin ollut menestyksekkäs keino kauhun esittämiseen. Välillä kauhun keskiössä on ollut vainottu ihmisen psyyke, toisaalta taas kummitustarinoita on tehty enemmän, samoin maailmankaikkeuden rajoja aukovalla kosmisella kauhulla on ollut vaihteleva suosio kauhutarinoiden aiheena. (Emt., 5-6.) Kauhukertomukset ovat siis helposti siirrettävissä esitysmuodosta toiseen ja teemoissa voi olla laaja kirjo. Kauhukertomuksissa oleellista onkin *tuntemus* jonka se aiheuttaa, käyttämällä tietynlaisia kerronnallisia menetelmiä. Carroll korostaa myös hirviöhahmon tärkeyttä: se erottaa kauhun psykologisesta jännityskertomuksesta, lisäksi oudon olennon kohtaaminen kuvataan kauhukertomuksessa uhkaavana ja ahdistavana, toisin kuin saduissa tai scifi-tarinoissa. (Emt., 14-15.) Tutkimuskohteistani Wellsin *Tohtori Moreaun saari* liikkuu scifin ja kauhukertomuksen rajamailla, ja kerronnassa ilmenee sekä tieteen rajojen pohdinta että kauhistuminen uhkarohkean tieteen tulosten edessä.

Oleellista on siis fiktiivisen henkilön tuntemus uhkaavan olennon pelottavuudesta. Kauhutarinaa lukiessa tunteiden odotetaan mukailevan hahmon tuntemuksia vaikka niitä ei toki täysin matkitakaan – emme samalla tavoin usko hirviöiden olevan todellisia. Tältä pohjalta voidaan lähteä tutkimaan kauhukirjallisuuden toimintaa keskittymällä niihin tuntemusten esittämisen keinoihin, joita teksteissä esiintyy. Kauhukirjallisuudessa kuvattuja tyypillisiä tuntemuksia ovat mm. pelästyminen, inho, vastenmielisyys ja sanoinkuvaamattomuus. Kohdatut olennot ovat siis vaarallisuuden lisäksi epäpuhtaita ja inhottavia. (Emt., 16,18-20,23.) Käyttämällä kielellisiä keinoja näiden kammottavien asioiden kuvaamiseen kauhudiskurssi luo niistä autofunktion tasolla viittauksia muihin tunteen kuvaamisen tapoihin toisissa teoksissa ja synfunktion erittely taas korostaa tapaa jolla kauhistumisen tunnetta korostetaan muihin saman teoksen tunteellisiin elementteihin nähden.

Vaikka Tynjanov ja Barthes edustavatkin eri kirjallisuuskäsityksiä ja teoriasuuntauksia, työni näkökulmasta molemmat tarkastelevat käyttökelpoisella tavalla tekstien ja samalla ajatusten liikettä. Siinä missä Tynjanovin kohteena on teosten koostuminen muiden teosten ja kirjallisten ilmiöiden risteämissä, Barthesin lähtökohta on tekstuaalisuuden jatkuva siirtyminen ja verkkomaisuus sinänsä. Molemmat tarkastelun pohjat ovat tutkimukseeni sopivia, sillä tarkoitukseni on havainnoida niitä kirjallisia toimintatapoja, joiden varaan kauhukirjallisuus rakentaa teoksensa, ja lisäksi analysoida sitä kauhistuttamisen leikkiä jossa jatkuvasti aukeneva ja sulkeutuva kauhutekstin merkitysprosessi saa lukijan hakemaan uusia nimiä sille minkä hän kokee pelottavaksi. Tutkimuksen kohteena ovat siis

yhtäältä kertomuksellisten keinojen esiintyminen kohdeteksteissäni, ja toisaalta niiden keinojen aktiivinen ja muuttuva toiminta tekstiä luettaessa ja ymmärrettäessä.

Barthesin ajatteluun palatakseni: hänen mukaansa *teosta* tarkastellaan polveutumisen prosessissa, sen oletetaan määräytyvän tietynlaisen rodun ja historian mukaan, tietty paikka teosten jatkumossa ja tarkoituksenmukaisuus kirjailijalle. Näin teos vertautuu biologisesti kehittyvään ja kasvavaan olioon. Tekstin tarkastelussa sen sijaan tutkitaan *verkoston* laajentumista joka tapahtuu yhdistelyn avulla. (Barthes 1993, 164-5). Tutkielmani kognitiivinen puoli perustuukin nimenomaan yhdistelyn tutkimiseen, kun keskiössä on kirjallinen, esteettinen nautinto ja sen käyttämä kammon tuntemus.

Tässä yhteydessä en näe oleellisena piirtää tarkkoja rajoja kauhukirjallisuuden ja ei-kauhun välille. Painopiste on elementeillä, jotka suuntautuvat kohti kauhukirjallisuuden keinoja, vaikka kaikki kohdetekstit eivät ”puhtaasti” ja täysin kiistattomasti kauhukirjallisuuden genreen kuuluisikaan.

*Jännitys* on tarinan piirre, joka ilmenee lähes kaikissa kauhutarinoissa, vaikka se ei toki ole tyypillistä yksin kauhulle: myös vaikkapa komediat, melodraamat ja salapoliisikertomukset voivat käyttää jännitystä keinonaan. Jännitys (*suspense*) muodostuu Carrollin mukaan siitä, että tarinan aikaisemmat tapahtumajaksot ovat luoneet kysymyksen, johon lukija jää odottamaan vastausta. Pelkkä odotus ei kuitenkaan luo välttämättä jännitystä, vaan fiktiolle tyypillinen jännitys syntyy, kun vastauksena tärkeään kysymykseen näyttää todennäköisesti olevan ”paha” ratkaisu ja ”hyvä” tai moraalisesti oikea ratkaisu vaikuttaa epätodennäköiseltä. (Carroll 1990, 128, 137-138.) Tutkimissani tarinoissa erittelen tapoja, joilla kognitio esittää kiristyvän tilanteen, ja millainen voima on tarpeeksi demoninen saadakseen pahan lopputuloksen näyttämään todennäköiseltä.

Sana demoni on etymologisesti peräisin muinaisen kreikan sanasta *daimon*. Daimonien luonne oli ambivalentti: ne saattoivat olla sekä hyviä että pahoja, ja lisäksi ne olivat oleellinen osa inhimillistä olemusta, mutta samalla ne edustivat nimenomaan subjektin *ei-inhimillistä* puolta. (Mäyrä 1999, 23-24.) Kauhun tunne kuvataan kirjallisuudessa usein jostain hyvin syvältä kumpuavaksi, vaikka samaan aikaan se on jotain hyvin vierasta ja kartettavaa. Kirjallisuuden kauhu on jotain, joka käyttää tuttuja ja läheisiä – jopa lihallisia – käsitteitä muodostaakseen kammottavan uhan, jota tarkasteltuaan subjektin maailmankuva ei enää ole ennallaan.

Tarkasteleman elementit ovat ensinnäkin kammottavia sekä tekstin päähenkilösubjektille että tekstin lukijalle. Käsittelemäni kauhu on siis ”yliluonnollista” tai ainakin kokevan subjektin arkijärjen vastaista. Tajunta joutuu tällöin ikään kuin venymään:

kuinka ruumiillisen ja tilallisen hahmotuksen mallit järjestäytyvät uudelleen, mistä haetaan apua, mikä peitetään ja jätetään sanomatta?

Yhtenä kohdetekstinäni on H.P. Lovecraftin novelli ”Haunter of the Dark” (1935, suom. ”Vainooja pimeydestä”), jonka kautta on mahdollista tarkastella nimenomaan henkilöhahmon ja kertojankin rationaalisten diskurssien hajoamista outojen ilmiöiden edessä. Toinen esimerkkitekstini on Clive Barkerin novelli ”Pig Blood Blues” (1984, suom. ”Sianveren blues”), jossa olennaista on ruumiillisuuden kokeminen rajujen, järkyttävien kontrastien kautta ja tietynlainen groteskien piirteiden estetisointi. Tässä novellissa on hyvä pohtia sitä, kuinka kerronta mieltää pahuuden ja hyvyyden sekä ruumiin ja ulkomaailman rajat, ja kuinka päähenkilö koettaa ymmärtää kohtaamansa eläimellisen ja inhimillisen petomaisuuden. Kolmas kohde on H.G. Wellsin kertomus *Tohtori Moreaun saari* (alkup. *The Island of Dr. Moreau*, 1896). Kyseinen teksti voitaisiin luokitella myös seikkailu- ja scifitarinaksi jossa fantasiaelementit esitellään kammottaviksi lähinnä päähenkilön *moraalin* ja *luonnollisuuskäsitysten* kannalta. Wellsin kertomus tarjoaa vähiten varsinaisen kauhun tunteen tutkimukselle, mutta tällaisena rajakertomuksena siitä onkin mielenkiintoista poimia vivahteita, jotka luovat seikkailukertomukseen kauhukertomusmaisia vivahteita.

Kohteeni ovat siis varsin erilaisia sen suhteen, millaiset ainekset esitetään ihmismieltä häiritsevinä ja piinaavina. Siksi onkin mielenkiintoista etsiä yhteistä kauhun mekaniikkaa, johon jokainen kertomus tavallaan pyrkii lukijan mielenkiinnon suuntaamaan – tärkeää on itse etsintä, ei lopullisen täysin yhteensopivan mallin löytäminen. Näiden kolmen kauhutekstin vertailu siis paljastanee varsin erilaisia keinoja, joilla pelon valtaamaa tajuntaa kuvataan, ja kuinka teksti liikkuu henkilöhahmon tai kammottavan olennon ympärillä - ja osittain vaikuttaa tulevan niiden tajunnasta.

Kauhua aiheuttava ero tai yhtäläisyys eläimen ja ihmisen välillä on yhdistävä tekijä Wellsin ja Barkerin novellin välillä. Toisaalta tieteen ja uteliaisuuden rajat ovat tärkeä temaattinen tekijä sekä Moreaun saarella että Lovecraftin hahmottelemassa kertomuksessa, mutta Barkerin tarinassa utelias tutkimuksen tekeminen on lähinnä sivuhuomautuksen roolissa, sosiaalipsykologisiin arvioihin liittyen. Yhtäläisyyksien vuoksi kohdetekstejä on helppo vertailla keskenään, mutta erot antavat pohjaa kirjallisen kauhun laajemmalle tunnustelulle.

Jos kauhuelementtejä tarkastellaan demonisena tekstuaalisuutena, on hyvä muistaa että jumalien ja ihmisten välille sijoittuneet daimonit ovat *liminal*, välitilan olentoja: ne sijaitsevat kategorioiden rajalla, ovat yhtä aikaa pelottavia ja kiehtovia ja toimivat ihmisen mielessä tämän kuitenkin tuntematta niitä osaksi itseään. (Mäyrä 1999, 26.) On siis

etsittävä niitä kielen tapoja, joilla teksti liikkuu lukijan odottamien luokitusten rajoilla ja tekee kauhun tunteesta pelottavan tutun ja kiehtovan vieraan (näiden adjektiivimääreiden järjestyksen vaihtuessa jatkuvasti). Teksteissäni outous ja tuttuus on kussakin määritelty hyvin eri tavalla, ja siksi onkin kiehtovaa tutkia millä keinoilla kauhun rajapinta muodostetaan, missä kohtaa lopulta on sisimmän ja ulkomaailman raja. Tai oikeastaan: kuinka kauhun tekstuaalisuus pyrkii rikkomaan tuota rajaa?

Tarkoitukseni on valottaa kammottava uhan kohtaamisen laajaa kenttää myös esimerkeillä muista vastaavista kuvauksista. Siispä esitän lyhyitä viittauksia myös muutamiin muihin persoonallisella tavalla fiktiivistä kauhua herättäviin tarinoihin täydentääkseni kuvaa niistä mahdollisuuksista, joilla kihelmöintiä aiheuttava uhka voidaan määritellä, tai ainakin pyritään yhdellä hetkellä määrittelemään.

## 1.2 Teoreettisia lähtökohtia

Tässä tutkielmassa huomion kohteena on erityisesti se, miten analysoitavien tarinoiden kerronta rakentaa kuvaa kauhua kokevien henkilöiden tajunnasta ja siitä, kuinka he pyrkivät ymmärtämään vaaraa ja hahmottavat selviytymismahdollisuutensa.

Lähtökohta on siis narratologinen ja henkilöihahmon kognitioon keskittyvä. Kuitenkin on tärkeää huomata, että tekstin sisällä ei ”asu” minkään elävän hahmon tietoisuutta vaan kirjalliset tuntemukset rakentuvat aina uusissa yhteyksissä, sanojen viitatessa toisiinsa yhä uusilla tavoilla, aina hieman erilaisina. Oleellista on siis itse lukemisprosessin ja tulkinnan mahdollisuuksien pohdinta sekä se, millä keinoilla teksti vetoaa lukijaansa, saaden tämän eläytymään henkilöihahmon kauhuun.

Temaattisesti mielenkiintoinen tapahtuma on ”hirviön kohtaaminen”: kuinka vaihtelevantyyppinen pahuus tai uhka kauhukirjallisuudessa kohdataan? Tarkoitukseni ei ole tehdä kattavaa tutkimusta kauhun lajityyppien historiasta, vaan pohtia henkilöihahmojen ja heidän vastustajiensa kohtaamisen kerronnallisia mekanismeja kauhun muodostumisessa.

On siis tärkeää tarkastella, kuinka kerronta esittelee tarinassa ilmenevän uhan. Mitä tarinassa ilmenevää yhteiskunnallista, psykologista tai aatteellista taustaa vasten se kuvataan? Hirviön kohtaamisessa tapahtuu jotain sekä päähenkilölle että hirviölle. Onko tuloksena toisen voitto ja toisen tappio, tarinan rakenteen muutos, tajunnan kuvauksen hajoaminen, hyvän ja pahan kategorioiden sekoittuminen? Tässäkin tapauksessa on tärkeää tarkastella suhdetta, joka on havaitsevan henkilöihahmon ja tekstin välillä: onko hahmon kokema kauhu

hänen itse artikuloimaansa, vai luoko kerronta sen ikään kuin hänen ulkopuoleltaan - tai voiko näitä kahta tasoa ylipäänsä erottaa selkeästi?

Oleellista on pohtia kerronnallisten systeemien *mahdollisuuksia* kauhukuvien tuottamisessa yleensä: miten tekstit muokkaavat kiinnostavan kuvan ihmismielestä, kun kertomus esittää jotakin lukijaa, tai henkilöahmoa kauhistuttavaa.

Narratologisena pohjana esittelen Dorrit Cohnin, Alan Palmerin ja Mieke Balin ajatuksia kirjallisen kerronnan rakentumisesta. Samalla tarkastelen sitä, millainen käsitys pelkäävästä kirjallisesta subjektista noiden ajatusten pohjalta hahmottuu. Tärkeä kysymys on, kenen kautta pahuuden kohtaaminen fokalisoidaan, ja millainen kertoja sen kertoo. Toisissa tapauksissa jännite voi syntyä juuri näiden tasojen välisestä ristiriidasta, toisaalta kerronta voi olla täysin mukana tapahtuman kokevan hahmon mielessä, aivan kuin kummuten ”suoraan” hahmon mielestä.

Kuten aiemmin mainitsin, jäljitän Kauhun Tekstiä, joka ei rajoitu ja pysähdy yhteen teoksen sisäiseen merkitykseen. Barthes toteaa Tekstistä, että se ei sulkeudu yhteen merkittyyntään vaan se koetaan suhteessa merkkiin: merkittyjä lykätään loputtomasti ja sen sijaan toiminta-alue on merkitsijällä, merkityksen materiaalisessa ”peräkamarissa” (Barthes 1993, 162). Tämän tutkimuksen kohteena on siis *kauhun toiminta*, jatkuva viittaaminen tuntemattomaan, uuteen merkitsijään johon kauhu vaeltaa. Kauhun ilmaisu, fyysinen puheakti ja ruumiin tila on siis kauhu itse.

Koska tällainen merkin ja tunteen suhteen tarkastelu on tutkimuksen keskiössä, on hyvä katsoa tarkemmin joitakin semiotiikan peruskäsitteitä. Harri Veivo esittelee C.S. Peircen määrittelemät *merkin* kolme osaa: itse merkki, sen kohde sekä tulkitsin, joka voi myös itse toimia merkinä. Merkin luonne edellyttää kaikkia kolmea osaa, eikä mikään niistä toimi irrallaan muista. Osien suhteita määräävät elämismailman sopimukset ja konventiot. Esittäminen merkkien avulla on aina luovaa työtä mutta yleisten tapojen säätelemää. Tämän huomion pohjalta voidaankin lähteä tutkimaan merkitysten syntymisen pujottelua yhteisten tapojen ja luovuuden välillä. (Veivo 2001, 36-9.) Tunne kauhusta, johon viitataan, on siis yhteisten ja käytettyjen merkkien uudelleen tulkintaa, ja kohteena oleva konkreettinen asia määritellään aina uudella tavalla pelottavaksi (mikäli lukija omaksuu yhteisen tulkintamallin tekstin kassa).

Tutkin hahmon tajuntaa ja sitä kautta hänen mukanaan (tai rinnallaan) elävän lukijan tajuntaa. Siispä tärkeänä teoria-aineksena on kognitiivinen kirjallisuudentutkimus jolla pyrin tietyllä tavalla elävöittämään narratologista tarkastelua ja liittämään sen fyysisen kokemusmailman malleihin. Tämä on oleellista, koska tarkoituksena on ymmärtää

fiktiivisen kauhun tunnetta, *olotilaa* joka artikuloituu henkilöhahmon tekstuaalisen esityksen kautta. Jotta esitys olisi lukijalle ymmärrettävä, tai vastaavasti tarpeeksi hämmentävä, representaation lähtökohtana on oltava ihminen psykofyysisenä kokonaisuutena, joka kokee ja ilmaisee tuntemuksiaan kulttuurisia käytäntöjä mukaillen tai niitä vastustaen.

Fenomenologisessa kirjallisuudentutkimuksessa oletetaan usein, että fiktiivisen hahmon ja reaalitodellisuuden ihmisen elämismaailmat ovat rinnakkaisia. Siksi kysytään, miten kuva ihmisen ja maailman suhteista ilmenee teoksen kerronnassa ja kielessä. (Kajannes 2000, 51.) Niinpä otteeni tekstiin on sillä tavoin fenomenologinen, että tekstin tulkinta edellyttää ymmärrystä siitä kuinka peloissaan olevan henkilön käsitys ympäristöstään rakentuu. Kohteenahan on kognitiivinen kokemus nimeltä fiktiivinen kauhu.

Roman Ingarden erottaa kaksi eri tapaa käsittää kirjallisuuden kognitiiviset rakenteet. Ensinnäkin on *kognitio* joka syntyy yksittäisen kirjallisen teoksen lukemisessa jossa siitä muodostetaan kokonaisuus Toiseksi on kognitiivinen asenne joka mahdollistaa ymmärryksen kirjallisuudesta omanlaisenaan taidemuotona, joka käyttää elementtejä tiettyjen yleisten esteettisten kaavojen mukaisesti. (Ingarden 1973, 10-11.) Tässä tutkimuksessa pyrin jälkimmäiseen ymmärrykseen, eli siihen kuinka kauhun elementit yleisesti käyttävät kertomuksellisia keinoja luodakseen tietyn, tunnistettavan ”kauhuesteettisen” tunnelman.

Toisaalta Ingarden myöntää, että yleisten esteettisten lakien tutkiminen ja yksittäisen teoksen ymmärtäminen eivät ole täysin erillisiä. Myös empiirisesti havainnoimalla useita tekstejä on mahdollista tehdä yleistyksiä, ja toisaalta yleisten esteettisten rakenteiden selvittäminen antaa pohjan yksittäisten teosten elementtien analyysille. Lisäksi yksittäisten lukukokemusten vertailu yleisiin olemuksellisiin malleihin syventää näkemystä näiden mallien toiminnasta. (Emt., 11-12.) Omaan lähestymistapaani kuuluu yksittäisten kauhukertomusten henkilöhahmojen vertailu keskenään, mutta päämääränä ei ole selostaa millä tavoin kukin noista hahmoista on omalaatuinen. Sen sijaan etsin yhteisiä kognition malleja, joilla lukijaa kutsutaan ymmärtämään kammottavat tapahtumat tekstin maailmassa. Eriävät tekstuaaliset keinot siis vain terävöittävät kuvaa siitä yleisestä mallista, jolla kirjallisuus pystyy luomaan uhkaavia ja samalla kiehtovia kuvitelmiä.

Harri Veivo pohdiskelee kognitiotieteen mahdollisuuksia uudistaa kirjallisuudentutkimuksen käytäntöjä. Kognitiivisen tutkimuksen lähtöoletus on, että kirjallisuuden lukeminen perustuu yleisille kognitiivisille prosesseille. Tässä mielessä se on ”luonnollinen” tapahtuma jonka tutkimuksessa voidaan käyttää metodeja mm. tietojenkäsittelytieteestä, psykologiasta, neurologiasta ja lukijatutkimuksesta. Kielelliseen ymmärtämiseen liittyy siis konkreettinen kokemusmaailma, ja siten kognitiivinen

kirjallisuudentutkimus haastaa chomskylaisen käsityksen kielestä itsenäisenä ja synnynnäisenä mielen kykynä. Sen sijaan painotetaan kielen *ruumiillisuutta* niin biologiselta, kulttuuriselta kuin sosiaaliseltakin kannalta. (Veivo 2005, 12.)

Kognitiivisen tutkimuksen kautta kirjallisuus nähdään siis erityislaatuisena inhimillisen kokemisen muotona, eikä itsenäisenä kokoelmana kulttuurisia yksiköitä ja käyttötapoja. Mielen prosessit ovat sillä tavoin yleinen ja kattava tutkimuskohde, että kognitiivisella teorialla on mahdollisuus käsitellä perinteisesti erilliseksi miellettyjä kirjallisuustieteen alueita, kuten tekijän, tekstin ja lukijan tutkimusta. Parhaimmillaan kognitiivinen tutkimus voi myös vaikuttaa ideologisesti väistämällä kirjallisuustieteen perinteiset luokittelut ja arvoasetelmat. Näin on mahdollisuus luoda ei-elitistisiä tieteen lähtökohtia ja lisätä kirjallisuustieteen merkittävyyttä nyky maailmassa. (Emt., 13-14.)

Toisaalta keskittymisessä ihmismielen mekanismeihin on vaarana se, että menetetään ote niistä *kirjallisuuden* erityislaatuisista elementeistä, jotka ovat yleensä olleet kirjallisuudentutkimuksen kohteina (Emt., 14). Tämänkin työn tarkoitus on tutkia nimenomaan *fiktiivisen kauhun* kokemista, ei sitä miten ihminen yleisesti kokee kauhun tunteita, jotka sitten vain sattuvat ilmenemään myös kirjallisuudessa.

Puhuessaan kognitiivisen tutkimussuuntauksen suhteesta perinteisempiin kirjallisuudentutkimuksen haaroihin Veivo viittaa Mark Turnerin väittämään, jonka mukaan oletus lingvistisen merkin keinotekoisuudesta on väärä, koska merkitys on ruumiillisen kokemuksen aikaansaama. Tältä kannalta kognitiivinen tutkimus siis olisi päinvastaisella kannalla strukturalismin ja ennen kaikkea jälkistrukturalismin lähtökohtien kanssa. Toisaalta Veivo huomauttaa että painottaessaan kokemisympäristön ja tajunnan kehityksen merkitystä kognitiivinen tutkimus itse asiassa yhtyy jälkistrukturalismin asenteeseen: merkitysrakenteet luodaan toiminnassa, joka tapahtuu aina tietynlaisessa ympäristössä ja on tästä riippuvainen. (Emt., 15.)

Koska kiinnostus merkitysten liikkeeseen ja jatkuvaan uudelleenjärjestymiseen on keskeistä tämän työn kannalta, edellä ehdotettu jälkistrukturalismin ja kognitiotieteen liitto on se pohja, jolla tutkimustani haluan kehittää. Tai itse asiassa se on tavoitteeni, ja teoriathan eivät todella yhdisty kuin yhteisessä käytännössä.

Tietyllä tavalla kognitiivinen kirjallisuudentutkimus keskittyy siihen mitä tekstit *tekevät* enemmän kuin siihen mitä ne merkitsevät. Käytännönläheinen kanta perustuu näkemykselle että tekstin merkitys on sen käyttöä. Näin ollen on tutkittava tämän käytön tajunnallisia ja kontekstuaalisia olosuhteita. Merkityskäytännön analyysiin tarvitaan tietenkin tulkintaesimerkkejä. Sitten pitääkin kysyä, kenen tulkintaa voidaan käyttää. Empiirisesti

voitaisiin tutkia valitun lukijajoukon tulkintoja, tai sitten tutkija itse voi ryhtyä tulkitsijaksi. Jälkimmäisessä tapauksessa, johon tämäkin tutkimus perustuu, esiin nousevat hermeneuttiset kysymykset tulkintakäytännön mekanismeista, joilla merkitystä etsitään. (Emt., 16-17.)

Kognitiivisen kirjallisuudentutkimuksen pohjana on empiirinen tieteellinen tutkimus, samalla se kuitenkin on kiinni hermeneuttisessa toiminnassa hakiessaan tekstile merkitystä. Toisaalta Veivo muistuttaa että kaikki kirjallisuudentutkimus perustuu kokemukseen ja yksittäisten teosten ymmärtämiseen mutta pyrkii samalla tietyissä määrin yleistettäviin tieteellisiin tuloksiin. (Emt., 17.) Tiedostan itsekkin, että tulkintani teksteistä on omaa kokemustani. Kokemuksen lähtökohtia erittelemällä voidaan kuitenkin tehdä teoreettisia päätelmiä sen suhteen, kuinka kirjallisuuden ja kauhukertomusten lukeminen yleensä toimii lukijan mielessä.

Mielen rakentumisen ja tekstuaalisen esittämisen suhdetta tutkin kognitiivisen narratologian avulla, missä pohjaan mietelmäni mm. Monika Fludernikin ja Manfred Jahnin teksteihin. Näin havainnoin sitä, kuinka lukijan luonnollisina pitämät odotukset ja ymmärtämisen tavat ilmenevät hahmon tajunnassa ja tekstuaalisen maailman toiminnassa. Kauhun kohdalla on erityisen tärkeää huomata myös ne konventiot ja ajatusmallit, jotka sisältyvät kauhukertomuksen esittämiseen sinänsä. Millä tavoin lukijaa ohjataan hyväksymään oudot elementit suhteessa tarinankerronnan tapoihin, ja miten kohtaamistilanne esitetään suhteessa tekstuaalisen maailman logiikkaan ja inhimillisen mielen tapaan hahmottaa oma subjektiivisuus, fyysinen ja mentaalinen tila tässä maailmassa?

Barthes muistuttaa, että Teksti on pluraalista, se toteuttaa merkityksen redusoimattoman monikollisuuden. Tämä pluraalisuus johtuu merkitysijöiden virtauksesta tekstin *läpi*, jolloin ne toimivat tekstiä yhä uudelleen kutovina elementteinä.<sup>2</sup> (Barthes 1993, 163.) Myös kauhun ilmaisut ovat täynnä viittauksia aikaisempiin ilmaisuihin, kaikuja toisista teksteistä joissa samaa tunnetta on tavoiteltu.

Kauhun uudistavaa, leikkisää ja humoristista puolta tarkastelen mm. Mihail Bahtinin ajatusten valossa, ja etenkin tietyn tyyppinen karnevalistinen kauhu saa lisähuomiota tässä valossa. Bahtinin ajatuksia groteskien elementtien moniulotteisesta luonteesta ja tehtävistä voi verrata kognitiivisen narratologian malleihin, vertailemalla tapoja joilla ihmiset ovat tottuneet ymmärtämään (ja kertomaan) liioiteltua ruumiillisuutta, leikkiä fyysisen maailman rajoilla sekä kuoleman ja elämän kiertokulkua.

---

<sup>2</sup> Barthes käyttää tähän ilmiöön viitattaessaan termiä *stereografinen pluraliteetti*.



Fyysisen todellisuuden ja tekstin havainnointi eivät ole täysin erillisiä prosesseja. Mark Turner lähtee tutkimaan kertomuksia siltä pohjalta, että *vertausten käyttö* on perustavaa laatua oleva ihmisen ajattelun muoto. Hän painottaa, että kirjallisuus ottaa menetelmänsä jokapäiväisestä elämästä, jossa tietyillä kaavoilla toimivat vertaukset ovat koko ajan käytössä. (Turner 1996, 26.)

Käytännön elämässä ihmiset ymmärtävät käsitteet merkityspaketteina, joille on annettu nimi: aika, huominen, voima jne. Tällaiset merkitykset näyttävät vakailta ja kiinteiltä. Vertausten käytön tarkastelu antaa kuitenkin Turnerin mukaan erilaisen näkökulman: merkitys nouseekin eri merkitystasojen välisistä yhteyksistä. Merkitys on siis aktiivinen, dynaaminen ja tehty yksittäisiin tilanteisiin tietämistä ja toimintaa varten. Se perustuu mutkikkaisiin heijastuksen, liittämisen ja sekoittamisen käytäntöihin. Niinpä merkitys on Turnerin mukaan myös vertauksellinen ja kirjallinen. (Emt., 57.)

Kokonaisuutena kirjallisen tekstin lukeminen koostuu monesta yhtäaikaisesta prosessista jotka limittyvät toisiinsa, eikä niitä ole mahdollista ottaa haltuun yhdellä yksittäisellä teolla. Näin ollen kirjallinen teos ei ole tulosta ainoastaan ymmärtämisen toiminnoista lukemisen aikana tai niistä keinoista joilla tarina muotoilee merkityksensä. Ennemmin kyseessä on asia, jota kohti tietoisuus kurottaa ja yrittää ymmärtää enemmän tai vähemmän onnistuen – mutta itse teksti on erillään näistä tietoisuuden prosesseista. (Ingarden 1973, 145.) Siispä kauhun tunne tarinassa on aina jotain kulman takana olevaa, jotain johon mieli jatkuvasti pyrkii uteliaasti tarttumaan, mutta itse kirjallinen kauhu ei ole valmiina lukijan tai kirjoittajan tajunnassa vaan vuorovaikutuksessa, jossa juostaan pimeään ja yritetään hahmottaa ympäristön ääriviivoja tuttujen käsitteiden avulla. Ei toki liian tuttujen, sillä silloin tekstin toiminta olisi liian valoisaa ollakseen kauhukertomus.

Foucault'n ajattelun tapana oli tehdä näkyväksi suurten abstraktioiden historiallinen luonne (Foucault 1986, 4). Samalla tavoin tässä työssä pyrin tuomaan kauhun paikalliselle tasolle kertomuksen kognitiivisessa toiminnassa. Vaikka kuvailenkin kauhun yleisiä syntyprosesseja, en halua määritellä kauhua kiinteäksi aineettomaksi käsitemaailmaksi, josta ”ammennettaisiin” elementtejä kauhukertomuksiin.

### 1.3 Ajatuksia tuntevasta subjektista

I control an awkward soul  
And my lines  
Are automatic, automatically drawn  
Realizing a multiverse in just one thing  
And then I'm automatic, automatically gone

(Strapping Young Lad: ”Skeksis”)<sup>3</sup>

Ihminen ei koskaan ole kokonainen ja ehjä. Ehjään käsitykseen voidaan kyllä *pyrkä*, siitä voidaan puhua. Artikuloimalla itselle yhtenäinen identiteetti välttyään siltä pelolta, että oltaisiin hajallaan, avoimesti tarkkailtavina osina muiden edessä.

Hannele Dufva on pohdiskellut ruumiillisuutta osana subjektin tietoisuutta. Hän esittelee Maurice Merleau-Pontyn kehittämiä ajatuksia havainnon fenomenologiasta. Näihin ajatuksiin kuuluu lihallisen mielen käsite: ihmisen havainnot, toiminnot ja kielenkäyttö suodattuvat hänen kehonsa kautta. Tämä lihallisuus ei kuitenkaan ole pelkkää tarkkailtavaa materiaa biologisessa mielessä, vaan elävä, kokeva keho. Kokemukseen kuuluu myös kielen käyttö ja ymmärtäminen. (Dufva 2000, 38-39.)

Ruumiillisuuden pohtiminen on vaikuttanut myös kielitieteeseen. George Lakoff on esittänyt kielen erään perustan olevan visuaalisessa havaitsemisessa. Siten kuvalliset skeemat ovat mahdollisesti ohjanneet kielen peruselementtien jäsentymistä, kun kieli on yhteisössä otettu käyttöön. Näin metaforisuus on kielen keskeinen keino: sen avulla ihminen siirtää havaintojaan kontekstista toiseen. (Emt., 40.) Myös Mark Turner, jonka kehittelemiä skeemojensiirron malleja tuonempana esittelen, pohjaa teoriansa samanlaiseen kielikäsitteeseen. Toisaalta, kuten Dufva huomauttaa, kyseinen käsitys aivojen ja kielen tuottamisen yhteydestä ei ongelmattomasti sovi *dialogiseen* ajattelutapaan (emt., 40).

Dialogisuuden käsite nostaa esille sen seikan, että ihmisen mieli toimii vuorovaikutuksen kautta: tiedot ympäröivästä maailmasta syntyvät erilaisissa sosiaalisissa vuorovaikutussuhteissa. Lisäksi ihminen elää fyysisenä olentona yhteistoiminnassa ympäristönsä kanssa. Sen sijaan että tarkasteltaisiin joko yksilöä tai ympäristöä, dialogisuuden tutkimuksessa painopiste on vuorovaikutuksessa näiden välillä. Näin ollen kognitiivinen toiminta ei ole vain ”pään sisäistä”. Ja ennen kaikkea tiedostaminen on

---

<sup>3</sup> Levyltä *Alien*. Century Media Records Ltd., 2005.

*prosessi*, liikettä. Dialogi ei siis ole tiedonsiirtoa ulkomaailman ja ihmisen välillä vaan tietoisuuden syntymistä tässä prosessissa. (Emt., 29.) Kun kauhistunut hahmo havainnoi pelkonsa aiheuttajaa, hän hakee sille kielellistä ilmaisua käytettävissä olevasta kielestä. Noiden sanojen löytyminen – sekä myös niiden sekavuus ja puutteellisuus – on tuo kauhu; tunne ja prosessi johon lukija haluaa samastua.

Kauhu on suuressa määrin pelkoa kontrollin menetyksestä, siitä että ilmiöt eivät mahdukaan omaan (kielelliseen) käsitejärjestelmään ja niiden vaikutuspiirissä oleminen johtaa oman tajunnan hetkelliseen tai lopulliseen sammumiseen.

Michel Foucault käsittelee hulluuden muuttuvia määritelmiä, rajoja ja hoitokeinoja länsimaissa kirjassaan *Madness and Civilization*. Paikoitellen hulluus liittyy voimakkaasti pelkoon. Puolivälissä 1700-lukua Ranskassa levisi pelko tarttuvasta hulluudesta, jota kuvattiin lääketieteellisin termein mutta joka toimi moraalisen myytin tavoin. Ihmiset pelkäsivät outoa sairautta joka levisi rangaistuslaitoksista kaupunkeihin: ”vankilakuume” tarttui vankien kuljetuksista tai levisi ilman mukana asuinkortteleihin. (Foucault 1989, 202.)

Kauhu oli tärkeä osa mielisairaalaan myös 1800-luvulla. Vanhempien aikojen rangaistuslaitoksiin verrattuna kauhut eivät ympäröineet hulluutta enää ulkoapäin rangaistusten muodossa. Sen sijaan moraalilla ja opettavaisilla käytännöillä saatiin ennemmin hoidettavat pelkäämään omaa hulluuttaan. Samalla ranskalaisten sairaaloiden hoitokäytännöissä löydettiin uudelleen monimutkainen ja läheinen suhde hulluuden ja tervejärkisyyden välillä. (Emt., 245.) Analysoimissani kertomuksissa on mielenkiintoista tarkastella, kuinka kerronta esittää hahmojen ajatusten luonnollisen normaaliuden ja vastaavasti hulluuden.

Oli hahmon toiminta hullua tai ei, kauhutarinoissa on usein tärkeänä vaikuttimena kiihkeä halu päästä johonkin olotilaan tai siitä pois. Venäläisiin formalisteihin kuulunut Boris Tomaševski käytti käsitettä *intrigi* määrittämään tarinan henkilöiden ristiriitaisia tavoitteita, joiden pohjalta jännite syntyy. Intrigien kehitys johtaa joko vastakohtaisuuksien häviämiseen tai uusien ilmaantumiseen. (Tomaševski 2001/1925, 171.) Tässä työssä tutkimissani kertomuksissa henkilöitä eteenpäin vievät intrigit ovat hyvin erilaisia, mutta yhtä kaikki niitä vastassa on tuntemattoman ja pelottavan voiman intrigi, arvaamaton tarkoitusperä, jonka kyvyt ja ominaisuudet eivät ole täysin selvillä. Kauhua kokeva hahmo hämmentyy, koska ei pysty selkeästi määrittelemään kauhun lähteen luonnetta omiin pyrkimyksiinsä verrattuna. Analyysiluvuissa huomioinkin sitä, kuinka kauhuelementit toimivat selkeitä intrigejä vastaan ja häiritsevät kuvaa subjektista olentona, jolla on selkeä päämäärä ja yksityinen rata jota pitkin se pyrkii kertomusmaailmassa etenemään.

Ihmisen minä voidaan käsittää kielen elementtinä, metaforana joka tulkitsee ja yhdistää jotakin häilyvää ja moniaineksista. Minuuden ja yksilöllisyyden korostus on (Foucaultin ajatuksia mukaillen) lisännyt myös yksilön omaa tietoisuutta ja kontrollia omaa toimintaansa kohtaan. Rationaalinen, itsenäinen minuus on *ideaali*, joka kuvastaa tiettyjä tarpeita ja päämääriä – tai tiettyä ideologiaa. (Mäyrä 1999, 53-56.)

Voidaan ajatella, että ihmiset tarvitsevat tietynlaisia minuuteen liittyviä tarinoita, jotka asettavat heidän toiminnalleen merkityksellisiä kehyksiä ja päämääriä. Vakaiden merkitysten katoaminen ja psyykkisten rakenteiden yhteensopimattomuus aiheuttaa oikeassa elämässä tuskaa, pelkoa ja persoonallisuuden häiriöitä. (Emt., 62.) Siksi on mielenkiintoista tarkkailla, kuinka kirjallisuudessa pyritään tavalla tai toisella antamaan ääni minuutta häiritseville ja maailmanjärjestystä rikkoville elementeille.

Pohdittaessa kauhuelementtien merkitystä ihmismielelle sivutaan helposti psykologista teoriaa. Mäyrä esittää, että psykoanalyysistä tuli kehittyessään modernin elämän metadiskurssi, mutta tavallaan se joutui myös moraalisen säätelijän rooliin. Myös freudilaiseen puhetapaan liittyy tiedostamattoman kuvaaminen ”pimeänä puolena”. Vaikka psykoanalyysin kielessä siis pyrittiin eroon metafysisistä ”hyvän” ja ”pahan” käsitteistä, seksuaalisuus ja aggressio kantoivat myös Freudin kirjoituksissa mukanaan tuhoavia ja kauhistuttavia piirteitä. Freudin seuraajia onkin joskus syytetty piilotajunnan demonisoinnista, jonka mukaan ego tarvitsisi jatkuvaa turvaa nimettömältä alamaailman oliolta. (Emt. 64-5.)

C.G. Jung kehitti psykoanalyttistä ajattelua monipuolisempaan suutaan. Erityisesti freudilainen *libidon* käsite sai hänen käsitteistössään uutta väriä. Se ei enää ollut ainoastaan seksuaalinen voima vaan heterogeenisempi psyykkisen energian lähde. Jungin mukaan alitajunnalla on sekä yksityinen että kollektiivinen puoli, ja ihmisen kasvu rakentuu tiettyjen arkkityyppisten kaavojen varaan. Tietoisuuden ulkopuolisena voimana, joka voi ottaa yksilön valtaansa, libido on sekä paholainen että jumala. (Emt., 65.)

Tärkeä osa demonisuuden ymmärtämiselle on Jungin kehittämä *varjon* käsite. Varjo on hänen mukaansa persoonallisuuden piilotettu ja syyllistetty puoli, joka juontaa juurensa eläimellisyyden aikaan ja tiivistää näin ollen koko tiedostamattoman historiallisen aspektin. Mitä enemmän varjo on piilotettu tietoisuudelta, sitä enemmän se aiheuttaa erilaisia oireita. Jungin ”demonisuus” on siis tila, jossa hoitamattomat ristiriidat ottavat valtaansa koko persoonallisuuden. (Emt., 66-67.)

Toisaalta käsite *daimon* on lähtöisin polyteistisestä kulttuurista eikä pohjaudu hyvä/paha -dualismille. Se edustaa sekä luovia että tuhoavia mahdollisuuksia, joten se on täydellinen myytti kuvaamaan tiedostamattoman monimielistä luonnetta. (Emt., 67.)

”Realistisina” pidetyissä teksteissä ihmishahmot esitetään siten, että heillä on sekä sisä- että ulkopuoli ja näillä voi olla merkittävää vaikutusta toisiinsa. Siten luettaessa kertomusta persoonallisuus muodostuu ulkoisten merkkien ja sisäisen ilmaisun tunnistamiselle. Kuitenkin on aina mahdollisuus, että itse persoonallisuuskin on vain naamio. Henkilöhahmo ei koskaan olekaan yksiselitteinen vaan sen rakentuminen perustuu kauttaaltaan monimielisille merkityksille. (Bennett & Royle 1995, 54-55.) Kauhukirjallisuudessa tuota epävarmuutta ja moniäänisyyttä käytetään laajalti hyväksi: miellyttävän aristokraatin sisällä asuukin vampyyri, ystävällinen apuri onkin demoni ihmishahmossa, tutkijan oma rationaalinen järkeily ja tieteellinen uteliaisuus viekin hänet hulluuden lähteille.

Samastuminen fiktiiviseen hahmoon on samalla samastumista *itseensä*. Siinä oma identiteetti yhdistyy fiktiivisen maailman kanssa ja näin lukija kehittää itsensä osaksi fiktion maailmaa. (Emt., 56.) Kyse on siis intiimistä prosessista, jossa kehitellään ajatusta, että lukija itse olisi mukana maailman tapahtumassa. Siispä kauhukirjallisuuden oleellinen funktio on tutkia sitä, mikä itseä voisi uhata ja pelottaa, missä kulkevat oman identiteetin rajat, mitä haluaa vältellä ja mitkä asiat oppia tuntemaan.

Keskeinen tutkimuskysymys on siis se, kuinka kohdetekstini määrittelevät ihmisen tajunnan reaktiot hänen kohdatessaan tietynlaisia olentoja ja ilmiöitä. Tämän prosessin määrittelyssä tärkeitä käsitteitä ovat pahan ja hyvän sekä luonnottoman ja luonnollisuuden kategoriat. Keskeinen on myös inhimillisen subjektin käsite ja se kuinka subjektin rajat määritellään. Erityistä huomiota kiinnitän tapaan, jolla fiktiivinen kauhu käyttää hyväkseen ruumiilliseen kokemukseen pohjautuvia vertauksia. Tässä toiminnassa kertomukset tukeutuvat luonnollisen, spontaanin tarinankerronnan malleihin, jotka ovat yllättävän samanlaisia kuin jokapäiväisen elämän lyhyet tarinat. Oudotkin ilmiöt voidaan siis esittää samoilla keinoilla kuin arkipäiväisen ympäristön havainnointi. Niinpä fiktiivinen kauhukin voi olla koettuna uskottavaa ja vaikuttavaa, heijastuen tutuista ja turvallisista aistimuksista kiehtovalla, kammottavalla tavalla.

## 2. Kerrottu pelko

Kauhistunut kirjallinen subjekti ei – ainakaan konkreettisesti – hyppää irti kirjan sivulta. Siispä tuon hahmon kokemaan kauhua ei voida tutkia ainakaan hahmoa haastattelemalla tai fysiologisia mittauksia tekemällä. Sen sijaan on pureuduttava itse kertomuksen rakenteelliseen erityisyyteen, nostaten esiin keinot joilla teksti luo hahmon ja kertoo pelosta. Tässä on tietenkin merkittävä osa kertojalla ja kertojan luomilla näkökulmilla. Eikä suinkaan ole yhdentekevää tarkkailla, pelkääkö kertoja henkilöhahmon kanssa yhdessä vai onko kertoja neutraalin etäinen tai pelkkä raportoiva taho.

Toisaalta voisi ajatella, että kertoja ei koskaan voi olla puhtaasti 'neutraali'. Välinpitämättömältä näyttävä kertoja piiloutuu nimenomaan välinpitämättömyyden taakse koska haluaa nostaa kokevan hahmon tuntemuksen tarinaa kuljettavaan asemaan. Tällöin kertoja itse pelkää pelätä – hän/se poistuu hetkeksi kauhujen näyttämöltä. Tähän käsitykseen palaan tuonnempana kerronnan tasojen ja fokalisaation käsittelyn yhteydessä..

Aluksi tarkastelen narratologisia kertomusmalleja lähinnä strukturalistisen ja jälkistrukturalistisen teorian puitteissa. Samalla pohdin, mitä näkymiä kauhukirjallisuuden tapahtumiin, henkilöihin ja tunnelmiin avautuu erilaisten henkilöhahmokäsitysten ja kertomusrakenteen analyysin kautta.

Alaluvussa 2.2 painotan tutkimuskohteen kognitiivista puolta: havainnoin niitä mahdollisuuksia, joita fiktiolla on käyttää arkipäiväisiä maailman hahmotuksen malleja kuvatessaan yliluonnollista kauhua. Tässä tulee esiin myös kirjallisuuden erityisluonne, nimittäin kyky tehdä tutuista ja arkisista ajatusmalleista vieraita ja pelottavia. Olennaista onkin pohtia sitä rajaa, jossa fiktion arkikokemuksesta ammentama aines muuttuu fiktion maailmaksi, jossa puolestaan on omat lakinsa.

Luvun 2.3 tehtävänä on tarkastella ihmismielelle ominaista tapaa ilmaista tunteensa tiettyjen kielellisten rakenteiden avulla. Tässä tarkastelussa keskeisenä pohjana ovat Monika Fludernikin ajatukset ”luonnollisista” narratologian tavoista. Alaluku 2.4 keskittyy kauhun aiheuttajaan: millaiset asiat kauhukertomuksissa ovat yleisesti pelon lähteitä ja millaisissa vaihtelevissa hahmoissa nuo asiat ilmenevät kertomuksesta toiseen?

Kauhufiktion erityisluonne on mielestäni tavassa, jolla ihmisenä olemisen tajunnalliset tuntemukset esitetään suhteessa uuteen ja yllättävään. Hahmon tietoisuuden ja uhkaavaksi kuvatun tuntemattoman välille avautuu kertomuksessa kuilu, joka ei ole vehreä laakso vaan ammottava pimeä loukko. Tuon tuntemattoman kuilun ylittämiseen tarvitaan

tukevia, selittäviä kerronnan siltoja jotka sitovat tuntemattoman tuttuihin ilmaisuihin, joiden avulla lukija voi kulttuurisena ja fyysisenä olentona ymmärtää kammottavuutta.

## 2.1 Kuka kertoo ja miten?

Alan Palmer on todennut, että klassinen narratologia on lähestynyt fiktiivistä mieltä nimenomaan *puheen* kategorioiden kautta, jotka on asetettu sopimaan myös fiktiiviselle ajatukselle. Siksi painotus on ollut hahmon itse tiedostamalla sisäisellä monologilla, ja tällöin tarkastelun ulkopuolelle jää suuri määrä tekstin ainesta, joka viittaa tietoisuuden toimintaan fiktiivisessä maailmassa. (Palmer 2004, 53.) Myös kauhukirjallisuuden mielten tutkimuksessa olisi mielestäni olennaista ottaa huomioon ne kulttuuriset ja moraaliset oletukset, sekä fyysiset ja psyykkiset tuntemukset jotka tekstistä heijastuvat ilman, että hahmot niitä tietoisesti ajattelevat. Tällaisia julkilausumattomia arvotuksia ja tuntemuksia on mielenkiintoista etsiä, oli kyseessä sitten klassinen kummitustarina, maailmanlopun uhkaa huokuva visio tai Barkerin tyylinen, mielikuvituksellinen groteski leikki.

Kerronnan sävy määrittyy paljolti sen perusteella, millaisen hahmon kautta fiktion maailmaa kuvataan, eli kenen kautta tapahtumat fokalisoidaan. Shlomith Rimmon-Kenan on määritellyt fokalisaation näin: ”Teksti esittää tarinan jonkin ’prisman’ kautta, jostain ’perspektiivistä’, jonka kertoja verbalisoi, mutta joka ei välttämättä ole kertojan. Kutsun tätä välitystoimintoa ’fokalisoinniksi’” (Rimmon-Kenan 1991/1983, 92). Fokalisaation tutkiminen on kauhun osalta tärkeää siksi, että pystyttäisiin erottamaan, onko jokin asia erityisen kauhistuttava juuri tietyn henkilöahmon mielestä vai pidetäänkö kyseisen asian kammottavuutta tekstin maailmassa itsestään selvänä totuutena.

Dorrit Cohn on määritellyt tajunnan esittämisen tyypit kolmannen persoonan kerronnassa seuraavasti. Epäsuorin keino on *psykonarraatio* (*psychonarration*), jossa kertoja selostaa hahmon mielenliikkeitä. *Siteerattu monologi* sen sijaan on suora lainaus hahmon ajatuksista. *Kerrottu monologi* tarkoittaa henkilöahmon tajunnan diskurssia, joka esiintyy kertojan diskurssin sisällä. Tätä tekniikkaa kutsutaan usein myös nimellä *vapaa epäsuora esitys*. Cohn tiedostaa, että vaikka tämä jaottelu perustuu kielipillisiin eroihin (kuten aikamuotojen, erilaisten persoonapronominien ja kognitiiviseen toimintaa viittaavien verbien käyttö), hänen tarkoituksensa on tutkia nimenomaan kirjallisuuden erityispiirteitä. Hahmojen mielestä voidaan esittää myös asioita, joita nämä eivät itse tiedosta tai verbalisoi. (Cohn 1978, 11-14.)

Kyseinen jaottelu on selkeä, tekstianalyysin kannalta käyttökelpoinen ja termeiltään varsin täsmällinen. On kuitenkin hyvä muistaa, että jaottelu on keinotekoinen työ- ja hahmotusväline, ennemmin kuin fiktiivisen tekstin reaalin pohja, jolle kaikkien fiktiivisten tietoisuuksien rakentaminen välttämättä perustuu.

Kauhun kannalta on hyvä kiinnittää huomio siihen, miten moninaisin tavoin henkilöhahmon kauhu tulee ilmi kerronnassa. Pelkän psykonarratologisen kuvauksen lisäksi hahmon kauhistuneet reaktiot voivat ilmetä myös erillisen kertojan kuvatessa ympäristöä tai hahmon fyysistä olotilaa. Toisaalta hahmon toimiessa itse minäkertojana on kiintoisaa huomioida tapoja, joilla hahmo liioittelee tai vastaavasti vähättelee kauhun tunnettaan. *Tohtori Moreaun saari* -tarinassa kertoja muistelee kontaktiaan erääseen eläinimiseen: ”Hän ojensi oudon vääristyneet kynnet ja otti kiinni sormistani. Aivan kuin peuran sorkat olisi muutettu kynsiksi. Minulta olisi saattanut päästä huuto kivusta ja hämmästyksestä.” (Wells 1986, 60.) Kertoja ei tässä kauhistuneena muistellen huudahda, kuinka hirveältä olennon käsi silloin näyttikään. Sen sijaan hän keskittyy arvioimaan omien tunteidensa pidättelyä tuossa hetkessä.

Kauhun kuvauksessa paljastuvat myös kertojan lähtöoletukset siitä, millaiset asiat ovat itsestään selvästi kauhistuttavia ja minkä elementtien kammottavuus taas pitää varta vasten mainita.

Kun tarkastellaan sitä, kenen lausumia kauhistuttavat mielikuvat ja aistimukset kertomuksessa ovat, nousee esiin kysymys kertojan ja fiktiivisen hahmon tajunnan rajasta. Pekka Tammi on muistuttanut, että pelkkien kielijärjestelmän merkkien perustella ei pystytä vedenpitävästi osoittamaan, kenen ilmaisu mikään lause on. Päätteläksemme, onko kyseessä fyysisen tuntemuksen ilmaus, ulkopuolelta tehty katsaus vai ironinen huomautus, meidän on nojaututtava kielen ulkopuoliseen tietoon ja kokemukseen. (Tammi 2003, 43-44.) Kauhukirjallisuudessa hahmon kokemaksi mielletty kauhu usein ikään kuin leviää myös kertojan ilmaisuun ja toisaalta kertoja voi kuvata kauhistuneen henkilön värinöitä tavalla, jota hahmo itse ei mitenkään kyseisessä tilanteessa verbalisoi. Tämä taas liittyy siihen Tammen huomautukseen, että hahmon sisäisen diskurssin kuvailu ei välttämättä tarkoita hahmon todella sanallisesti ajattelevan täsmälleen kuten teksti mielenliikkeet esittää (emt., 45). Koska kauhukirjallisuudessa liikutaan usein tuntemattoman, tiedostamattoman ja selittämättömän rajamailla, on mainittu verbalisoinnin ongelma mielenkiintoinen lähtökohta fiktiivisten kauhunilmaisujen analysoinnille.

Fiktiivisen tekstin erityispiirteisiin kuuluu mielestäni lähtökohtaisesti mahdollisuus liikkua ”portaattomasti” edestakaisin kerronnan tason ja hahmon mielen välillä.



Vastakohtaisesti esimerkiksi journalistisessa uutistekstissä jutun kirjoittajan neutraalia sävyä pidetään oletusarvona, eikä jutun kohteena olevien ihmisten tajunnan pitäisi päästä muokkaamaan kertovan tahon (toimittajan) diskurssia. Kolarista kertovassa uutisessa ei sallittaisi vapaata epäsuoraa esitystä: ”Satakunnankadulta vasemmalle kääntynyt pakettiauto törmäsi - sus siunakkoon mikä jysäys! – vanhemman miehen henkilöauton kylkeen.”

Yleensä fiktiivinen kertomus toki pyrkii tekemään kohtuullisen selväksi, kuka ajattelee mitäkin, millaisia mielipiteitä, haluja ja aikomuksia hahmoilla on, sekä kuinka kerronta näihin suhtautuu: annetaanko hahmojen ilmaista itseään vapaasti vai rajoittaako, muokkaako tai kommentoiko kertova ääni jotenkin heidän mielensä sisältöä? Periaatteessa kuitenkin on koko ajan olemassa mahdollisuus näiden tahojen diskurssien sekoittumiseen: lukija pitää luontevana, että kertoja eläytyy hahmon tuntemuksiin, ja samoin hän ei pitäne sopimattomana, jos hahmo jossakin vaiheessa siirtyy kertojan paikalle, jolloin maailma näyttää muuntuvan tekstiksi suoraan hahmon tajunnan kautta. Barkerin novellissa ”Pig Blood Blues” kertoja kuvailee vankilan opettaja Redmanin tilannetta kurittoman Lacey'n kanssa:

Redman stepped back as the warder took over, putting Lacey in a hold that looked fit to break the boy's arm. Two or three others were appearing round the corner. Two boys, and a nurse, a very unlovely creature. (Barker 2004/1984, 62.)

Vaikuttaa aivan luontevalta, että vaikka kertoja kuvaa tilannetta tavallaan ulkoapäin, hän käyttää kerronnassaan Redmanin arvioita vartijan otteen kovuudesta, lähestyvien henkilöiden määrästä ja hoitajan ulkonäöstä.

Kertomuksella on tavallaan omanlainen diskurssi, joka jakautuu moniksi - enemmän tai vähemmän ristiriitaisiksi - ääniksi. Nuo diskurssin haarautumat luovat lukijalle tunteen siitä, että joku kertoo tapahtumia, joita yksi tai useampi itsenäinen mieli tarkkailee. Kerronta ja henkilöhahmot eivät kuitenkaan mielestäni ole kertomuksen *vastakkaisia* tahoja vaan kertomuksen sisäisen logiikan mukaan toimivia, rinnakkaisia kielellisiä elementtejä. Nämä elementit kasaantuvat limittäin, enemmän tai vähemmän tasapainoisesti, ja niiden toiminta yhdessä, liike niiden välillä, luo tunteen tekstin sisällään pitämästä maailmasta ja tajunnoista jotka ovat osia siitä.

Cohn vertaa homodiegeettistä, kertomusmaailmassa mukana olevaa kertojaa historialliseen dokumentoijaan. Kumpaakin rajoittavat periaatteessa samat suuntaviivat: kummankin täytyy toimia (reaalisen/fiktiivisen) maailman tarjoamien uskottavuuden diskurssien puitteissa. Heterodiegeettinen kertoja taas on jo lähtökohtaisesti maailmasta erillään, eikä sen tarvitse noudattaa fiktiivisen maailman lakeja. (Emt., 123.)

Kerronta tarjoaa myös näkymän kognitioon eli siihen, kuinka mieli jäsentää asioita ajan, paikan ja ennen koetun mukaisesti. Kerrontaa ohjailevat skeemat eli odotusrakenteet, joiden mukaan asioita sitten hahmotetaan ja tulkitaan. Yleisesti ottaen kerronta on luonteva ihmistenvälisen yhteydenpidon muoto ja monet sen piirteet säilyvät samanlaisia ajan ja kulttuurin muuttuessa. (Kajannes 2000, 56.) Monika Fludernik pitää tekstuaalisissa kertomuksissa oleellisina suullisten kerrontamuotojen vaikutusta kertomuksiin. Keskustelun dynaaminen vuorovaikutus on pohjalla siinäkin, kuinka kirjoitettu kertomus asiansa pyrkii esittämään. (Fludernik 1996, 14-15.)

Tekstin kognitiivisen puolen tutkimuksessa voidaan selvittää esimerkiksi ennakoinnin ja takauman sekä yksikön ensimmäisen ja kolmannen persoonan käyttöä. Teksteistä löydetään tiettyjä yleisiä kerronnan skeemoja sekä yleisesti käytettyjä ilmaisurakenteita. (Kajannes 2000, 56.) Kauhun tunnekin saa aina tietynlaisen ”valaistuksen” riippuen siitä, millaisen skeeman avulla se esitellään.

Usein tekstin muotokielessä näkyy se, kuinka henkilöt tulkitsevat kertomusmaailmaa. Esimerkiksi taukojen käyttö voi vastata henkilön ajattelussa olevia ei-sanallisia jaksoja. Toisaalta myös kuvattu ympäristö voi toimia henkilön kognition metaforana. (Emt., 57.) Öisen taivaan laajuus ei suinkaan näyttäydy rauhoittavana vaan ahdistavana Lovecraftin novellissa ”The Colour Out of Space”, jossa kertojahahmo on vierailut oudon voiman turmelemalla alueella: ”I vaguely wished some clouds would gather, for an odd timidity about the deep skyey voids above had crept into my soul.” (Lovecraft 1985/1927, 238.)<sup>4</sup> Tosin kyseessä on rajatapaus siinä mielessä, että tarina vihjaa taivaan tuolta puolen tulleeeseen kosmiseen uhkaan, jolloin taivaan pelottavuus ei kuvasta ainoastaan hahmon pelokkuutta vaan samalla myös tuon taivaankannen potentiaalisesti kätkeviä vaaroja.

Manfred Jahn on artikkelissaan ”Windows of Focalization” (1996) tarkastellut klassisen narratologian jaotteluja kerronnan ja fokalisoinnin tyyppeihin. Hän havainnollistaa näiden teorioiden epistemologista pohjaa ja käsitteiden rajoituksia. Lähinnä Jahnin kritiikki kohdistuu Gérard Genetten ajatuksiin pohjautuvaan narratologiseen teoriaan.

Jahnin Mukaan Genette määrittä fokalisaation alun perin havaitsevaan hahmoon, kysyen kuka aistii/näkee. Monet narratologit (mm. Mieke Balilta vaikutteita saaneet) kuitenkin painottavat fokalisoinnin olevan laajempi kysymys kuin näkeminen tai aistiminen, jolloin myös kertoja voisi olla omalla tavallaan potentiaalinen fokalisoija. (Jahn 1996, 241.)

---

<sup>4</sup> Lovecraft, H.P.: ”The Colour Out of Space”. Kokoelmassa *H.P. Lovecraft Omnibus 3. Haunter of the Dark*. Lontoo: Grafton Books 1985, ss. 236-271. Alkup. Novelli 1927.

Jahn käsittelee artikkelissaan monia fokalisaation määrittelyn ongelmakohtia. Itse käsittelee tässä sellaisia huomioita, jotka liittyvät myös omaan tutkimusaiheeseeni ja –kohteeseeni.

Ensinnäkin genetteläinen narratologia on pitänyt fokalisaatio -termin erityispiirteinä sitä, että se välttää visuaaliset konnotaatiot, joita sisältyisi ”näkökulma” -käsitteeseen. Kyse on siis yleensä havainnoinnista. Tämä ei Jahnin mukaan kuitenkaan riitä: hahmon välittämään maailmankuvaan vaikuttavat nimittäin myös tämän tiedot (eivät vain aktiiviset ajatukset), asenteet, kulttuurinen ja ideologinen suuntautuminen jne. (Emt., 244.)

Lisäksi Jahnin mukaan voidaan kysyä, tarvitaanko teksteissä *aina* erillistä fokalisaatiota - tai edes kerrontaa? Entäpä jos kysymys ”kuka näkee/puhuu?” saakin vastaukseksi ”ei kukaan”? On hyvä muistaa, että kerronta tapahtuu nimenomaan sanoilla, jolloin ei tarvitse olettaa näkevää tai aistivaa kertojaa, joka ”tallentaisi” tapahtumat. (Emt., 245.)

Jahn huomauttaa myös, että fokalisaatio-termi viittaa myös aistimisen tai havaitsemisen kohteeseen, fokukseen. Tällöin havaitsijan pitäisi olla kiinteä, havaintonsa suuntaava hahmo tarinamaailmassa. Kertoja voi kuitenkin olla eräänlainen ajelehtiva tarkkailija. (Emt., 258-9.) Analyysikohteistani irrallista, ei erityisesti kenenkään kautta fokalisoitua kerrontaa esiintyy eniten Barkerin novellissa. Siinä kertoja periaatteessa myötäilee keskeisen henkilöahmon kognitiota, mutta ottaa jossain määrin vapauden kuvata armotonta ympäristöä myös yleisemmin, ei-kenenkään silmin. Näin kertoja toimii esimerkiksi kuvatessaan omalaatuista emakkoa, vaikka Redman ei vielä ole sitä nähnyt, eikä kukaan ole sitä kerrottavassa tilanteessa katselemassa:

In the sty at the perimeter of the grounds the great, nameless sow was hungry. She judged the rhythm of the days, and with their progression her desires grew. (Barker 2002/1984, 69.)

Tekniikka on maailmaa ”ylhäältä” katselevan kertojan, ikään kuin selostus ”sillä aikaa toisaalla...” Toisaalta kerronta liukuu tässä kohdassa fokalisaatioksi sian kautta. Tyyli on maltillinen, odottava ja arvioiva, mikä sopii hyvin luvussa 4 pohdittavaan inhimillisyyden ja eläimellisyyden erojen hämärtämiseen.

Selkeällä fokalisaation ja kerronnan erottamisella teorioissa on nähdäkseni pyritty siihen, että voitaisiin löytää analyysiä varten fiktiivisen mielen ”lähde” ja esittäjä, sekä toisaalta kirjoittaja, kuten faktatekstistä tulisi olla löydettävissä luotettavuuden varmistamiseksi. Fiktion mahdollisuuksiin kuitenkin kuuluu kerronnan ja tapahtumien sulautuminen yhteen, samoin kirjoittamisen ja ajattelun sekoittuminen.

Jahn kuitenkin huomauttaa, että erilaiset narratologiset jaottelut ja yleistyksiset tuovat järjestystä kaaokseen ja luovat systeemeitä, joita voi testata ja arvioida. Termejä on näin ollen haastettava ja vertailtava. (Emt., 250-1.)

Narratologiset järjestelmäkään eivät leijaile tekstiavaruudessa itsenäisinä olentoina, vaan ne on suunnattu jollekin lukevalle taholle. Tässä toiminnassa käytetään kieltä, joka muokkautuu ja rakentuu aina uudestaan ihmistenvälisissä käytännöissä.

Näin ollen on syytä muistaa, että kielen käyttö on aina dialogista. Päinvastoin kuin strukturalistinen kielikäsitelmä, jossa korostettiin kielijärjestelmän pysyviä ominaisuuksia ja säännönmukaisuuksia, Mihail Bahtinin ajattelussa olennaista oli *heteroglossia* eli kielen luontainen moniäänisyys ja taipumus muuntautumiseen (Dufva 2000, 30). Tekstuaalisen hahmon ääni on siis aina omanlaisensa tapaus, ei heijastus yleisestä henkilöhahmojen kielijärjestelmästä. Kyseessä on aina uusi tapa (muunnelma aikaisemmasta kielestä) ilmaista senhetkinen positio, juuri tiettyjen materiaaalisten ja kielellisten edellytysten pohjalta.

Myös Roman Ingarden toteaa että *polyfonia*, moniäänisyys on oleellista esteettiselle kirjalliselle kertomukselle. Hänen mukaansa esteettiselle lukemiselle on oleellista tarkastella ”polyfonista harmoniaa”, jota ei pysty havaitsemaan vain tarkastelemalla kirjoituksen kielellistä tasoa tai vastaavasti yrittämällä löytää mahdollisimman tarkka ja pysyvä kuvitteellinen maailma johon kieli viittaa. Sen sijaan tekstin esteettiset ominaisuudet löytyvät lukijan muuttuvissa odotuksissa, huomion kiinnittymisessä tekstin eri kohtiin ja elävässä lukemiskokemuksessa. (Ingarden 1973, 91-92.)

Kielellä on bahtinilaisittain ilmaistuna myös ns. keskihakuisia voimia: se pyrkii säännönmukaisuuteen ja toistuvuuteen, kun puhuvat matkivat toisiaan, hakevat tukea muiden sanoista ja toistavat aiemmin kuulemaansa (emt., 31). Näin ollen kerronta käyttää aina myös toisten kertomusten kerrontakeinoja. Kertoja tai henkilöhahmolla ei siis ole kiinteää olemusta joka olisi tekstistä esiin ongittavissa, vaan ne ovat liikettä lukijan tietoisuudessa olevien vanhempien kerrontakeinojen ja tekstin esittämien havaitsemistapojen välillä.

Kognitiivisessa tutkimustavassa painotetaan usein tekstin kommunikatiivisuutta: ihmisen kokemus hahmottuu kaunokirjallisuudessa ainutlaatuisella tavalla, ja tuo kokemus ja näkemys välittyy siten tekstin lukijalle (Kajannes 2000, 54). Kauhusta lukiessa lukija siis oppii samalla tietynlaisen tavan nähdä jotkin asiat kauhistuttavina. Jos kuitenkin pidetään mielessä kielen moniäänisyys, voidaan ymmärtää että minkään teoksen kauhu ei ole itsenäistä kauhua, se on jo opittua, jossain määrin muualla *käytettyä* kauhua. Mielestäni tässä yhteydessä on oleellista nähdä ero kahden erilaisen tekniikan välillä. Ensimmäinen perustuu leikilliseen kauhuelementtien kierrätykseen, jonka kautta teksti paljastaa lukijalle keinonsa

vaikkapa pienen yksityiskohdan korostetussa käytössä (esim. modernisoidut vampyyrintappovälineet *Blade*-elokuvassa). Toinen tekniikka on salamyhkäisempi: se perustuu vieraannuttamiseen, ei niinkään tunnettujen kauhuelementtien tarkkaan sijoitteluun. Siinä hämäävää epäselvyys ja pakokauhu tuodaan esille kohtauksissa, jotka raottavat normaalimaailman verhoa ja vilauttavat sen takaa jotain järkyttävää. Tällaisetkin kohtaukset ovat tuttujen tajunnan mallien – tuttujen sanojen – muovaamia.

Jälkimmäinen kauhun luomisen tapa on ensi alkuun ajateltuna enemmän *unheimlich*, mutta myös leikillisempi kauhukliseiden käyttö voi olla outoa jännitystä herättävää silkan huumorin sijaan. Silloin tunne vain on rajattu tarkemmin tiettyjen kauhuelementtien piiriin, joita ihminen katselee, joita vastaan hän taistelee – sen sijaan että ne vainoaisivat hänen mieltään ja uhkaisivat totaalisesti sorruttaa kognition normaalit prosessit. Näin kertoja muistelee kauhuja eräässä Lovecraftin varhaisemman tuotannon novellissa:

Ainoastaan synkkiin mietteisiinsä vaipuneet tuimat aavikon jumalat tietävät mitä todella tapahtui [...] [M]inun täytyy aina muistaa ja väristä yötulessa, kunnes unohdus – tai jokin pahempi – vaatii minut lopulta omakseen. Hirviömäinen, luonnoton ja kolossaalinen oli se olento – liiaksi ihmisen käsityspiirin ulottumattomissa uskottavaksi muulloin kuin aamun kirottuina pikkutunteina, kun uni ei ota tullakseen. (Lovecraft 1991/1921, 53-54.)<sup>5</sup>

Sen sijaan näin kuvailee kertoja Barkerin novellissa tuhoisaa teatteriesitystä, jossa on mukana sekä eläviä että kuolleita:

Edessä kuolleet, takana kuolema. [...] Joku toinen yritti tukahduttaa liekehtivää helvettiä käsisammuttimella. Kaikki yritykset olivat hyödyttömiä, turhanpäiväisiä, huonosti johdettuja. Kun katto alkoi sortua, putoilevat puut ja kannatinpalkit hiljensivät useimmat lopullisesti. Suurin osa yleisöstä oli poistunut parvelta. He olivat olleet matkalla takaisin hautoihinsa jo kauan kun palokunta saapui [...] Esitys oli ollut hieno, ja he palaisivat hyvillä mielin kotiin; joksikin aikaa he tyytyisivät taas vain juoruilemaan pimeässä. (Barker 1991/1984, 130.)<sup>6</sup>

Kauhuelementit ovat ensimmäisessä esimerkissä jotain ylitsepääsemättömän järkyttävää, toisessa esimerkissäkin ne aiheuttavat tuhoa, mutta kauheus koristellaan ironialla ja kuolleen teatteriväen leppoisilla tuntemuksilla.

Myös suuresti kammottavat elementit kääntyvät helposti fetissin kaltaisiksi symboleiksi, joita voi kuvailla kuin sanomalehden leppoisaa sarjakuvasankaria. Onhan Lovecraftin kosmisista Suurista muinaisistakin keksitty monenlaisia vitsejä: eräällä internet-

---

<sup>5</sup> Lovecraft, H.P.: ”Nimetön kaupunki”. Kokoelmassa *Nimetön kaupunki*. Suom. Ulla Selkälä & Ilkka Äärelä. Helsinki: Kustannus Oy Jalava. (Alkup. novelli ”The Nameless City” 1921.)

<sup>6</sup> Barker, Clive: ”Seksiä, kuolemaa ja tähtien loistetta”. Kokoelmassa *Veren Kirjat, osa I*. Suom. Ulla Selkälä & Ilkka Äärelä. Helsinki: Kustannus Oy Jalava. (Alkup. novelli ”Sex, Death and Starshine” 1984.)

sivulla ([www.cthulhuforpresident.com](http://www.cthulhuforpresident.com)) mahtava Cthulhu kehottaa ihmisiä äänestämään itseään – tai käytännössä alistumaan suoraan valtaansa, sillä hän lupaa ihmiskunnalle varman tuhon.

*Unheimlich* antaa siis piilotetusti aina mahdollisuuden tehdä siitä taas *heimlich*: pirut ja muut kammiotukset saadaan helpommin käsiteltyä kun ne muutetaan ilkkurisesti virnuileviksi ihmismäisiksi hahmoiksi – ”pikkupiruksi” muuntaminen vähentää uhkaavuutta entisestään.

Onkin tärkeää huomata, kenen tajunta tekstissä valitsee tutut sanat uusiin yhteyksiin – jolloin ne ovat kutkuttavalla tavalla tuttuja tai häiritsevällä tavalla väärässä paikassa, luoden ahdistavan ristiriidan havainnoijan tietoisuuden ja oletetun tekstuaalisen todellisuuden väliin. Niinpä on mielenkiintoista pohtia, millaisen kognition kautta kauhistuttavat tapahtumat fokalisoidaan ja millaisia sanoja kerronta tarjoaa tajunnan muodostumiseen käytettäväksi.

Dekonstruktioivinen kritiikki (mm. Barthes, Foucault) on pyrkinyt kiistämään kaikenlaisen tekstuaalisuuden lähteenä olevan yksittäisen ja yhtenäisen kirjoittajan – niin narratiivien ja ei-narratiivien kuin fiktion ja ei-fiktionkin kohdalla. Näin dekonstruktio samalla hävittää fiktiivisten tekstien erityislaadun jota Cohn yrittää painottaa: fiktiivinen teksti on lähtökohtaisesti moniäänistä, toisin kuin ei-fiktio, jossa lukija olettaa kertovan äänen ja artikkelin kirjoittajan automaattisesti yhdeksi ja samaksi henkilöksi. (Cohn 1999, 123-4.) Luvussa 3 käsiteltävä H.G. Wellsin *Tohtori Moreaun saari* on kirjoitettu ei-fiktiivisen selostuksen muotoon, mikä luo osansa kertomuksen viehätystä: lukiessa rakentuu myös kuva tietynlaisen moraalin omaavasta henkilöstä, jonka rehellisyyteen tapahtumien luotettavuus perustuu. Samalla rakentuu kertomus kirjoittamisesta, menneisyyden ylöskirjaamisesta kielen avulla. Vaikka tekstiä ei voikaan rajoittaa yhteen luovaan persoonaan, on tekijäkäsityksillä ja kertomuslähteiden kuvailulla merkittävä osansa fiktion kokemisessa. Tekstin toimintatapa on toki samanlainen sekä fiktiossa että ns. faktatekstissä, mutta niiden käyttö ja kokeminen perustuvat erilaisille käytännöille.

Homodiegeettisessä fiktiossa yksittäisen historiallisen kertoja-tekijän olemus on hämärretty ja jakaantunut: erityisesti fiktiivisessä autobiografiassa kertojan ja tekijän erottaminen on lukijalle merkki tekstin fiktiivisestä luonteesta. (Emt., 125.)

Sen sijaan siirryttäessä tarkastelemaan heterodiegeettistä kerrontaa fiktion ”puhuvien tahojen” erottaminen käy mutkikkaammaksi. Välttämättä tekstissä ei tarvitse olla yhtään kohtaa, jossa kertova taho kommentoisi tapahtumia ja lisäisi niihin omia huomioitaan. Toisaalta kertojan esittämät näkemykset eivät käykään yksin tekijän implisiittisten ajatusten kanssa, jolloin tarjoutuu mahdollisuus kyseenalaistaa (sekä homo- että heterodiegeettisen)

kertojan luotettavuutta. Fiktiivisestä kielestä voidaan erottaa kahdentyyppistä kieltä: *mimeettisiä* lauseita, jotka luovat kuvattavan maailman hahmoineen ja tapahtumineen, sekä *ei-mimeettisiä* lauseita jotka luovat kuvaa nimenomaan kertojan mielestä. Mimeettiset lauseet lukija ottaa vastaan fiktiomaailman todellisina asiantiloina, ei-mimeettiset lauseet taas ovat subjektiivisia, epäsuorasti kertomusmaailmaan viittaavia ja kertovan mielen värittämiä. (Emt., 125, 128-9.) Kauhun tunteen kuvauksissa oleellista on levoton liikkuminen kuvailun ja tuntemusten välillä, kammo siitä että henkilön sisäinen tunne onkin osa reaalista kertomusmaailmaa.

## 2.2 Todellisuus - kertomus?

Mark Turner on huomauttanut, kuinka kertomusten käyttö on perustavanlaatuinen inhimillinen tapa hahmottaa maailmaa. Siispä suurin osa kokemuksistamme, tiedostamme ja ajattelustamme on järjestäytynyt kertomusten muotoon. Kertomukset heijastelevat toisiaan ja auttavat ymmärtämään uusia rakenteita. Käytännöstä, jolla kertomus heijastetaan toiseen Turner käyttää termiä *vertaus (parable)*. Vertaus on hänen mukaansa ihmismielen perusmekanismi, ei ainoastaan kirjallinen keino. Tällä tavoin ihmismieltä voi siis sanoa perimmäiseltä luonteeltaan kirjalliseksi. (Turner 1996, 4-5.)

Ajatellaanpa tältä pohjalta kauhukirjallisuutta. Voidaan huomata että siellä kuvatut pelottavat asiat käyttävät lukijan mielessä tuttuja tapahtumien kaavoja, fyysisiä tuntemuksia ja aistimuksia, jotka yhdistellään uudella tavalla. Yksinkertaistaen sanottuna, arkielämän tutut ja luonnolliset tuntemukset esitetään uudessa ja epäilyttävän hämmentävässä valossa.

Fiktiivinen kertomus siis *voi viitata* tekstin ulkopuoliseen todellisuuteen, mutta toisaalta sillä on vapaus myös olla viittaamatta reaalimaailmaan. Dorrit Cohnin mukaan fiktio perustuu kahdelle keskenään limittyvälle ominaisuudelle: sen viittaukset tekstin ulkopuoliseen maailmaan eivät ole sidottuja paikkansapitävyyteen, ja toiseksi se ei viittaa *yksinomaan* reaalimaailmaan (Cohn 1999, 15). Fiktio siis voi käyttää hyväkseen kokemustamme reaalimaailmasta, eikä se menetä tehoaan vaikka sen kuvaukset maailmasta eivät olisikaan paikkansapitäviksi todistettuja. Lisäksi fiktiivisen maailman omat luomukset tekevät maailmasta erillisen todellisuuden, jossa kaikki kerronta ei pyri perustumaan todellisen maailman tapahtumiin, vaan viittauksia luodaan muokkautuvan ja elävän fiktiivisen maailman reunoilta ja toisista teksteistä. Tämä on hyvä muistaa kun tarkastelee

niitä kirjallisuuteen siirtyviä todellisuuden hahmotuksen tapoja, joita kognitiotutkimuksen piirissä on eritelty.

Vertaus tiivistää suuret kokonaisuudet tiiviiseen kielelliseen asuun (Turner 1996, 5). Siispä kirjallisuuden herättämät tuntemukset ottavat käyttöön koko sen laajan kokemuspohjan, joka lukijalle on kertynyt. Tämä johtaa myös tulkintaan ja vertailukohdan hakemiseen silloinkin, kun tarinan yksityiskohdat, hahmot ja tapahtumat ovat sinällään lukijalle tuntemattomia. Tarinalle pyritään etsimään yhtenäinen merkitys - mitä se kokonaisuutena pyrkii tarkoittamaan. (Emt., 7.) Näin ollen kauhukirjallisuuden oudoista tapahtumista selviäminen voidaan luontevasti kokea vertauksena oman elämän vaikeuksien, ”mörköjen” voittamisessa.

Kirjallisuuden ainoa tehtävä ei kuitenkaan ole todellisuuden selittäminen. Fiktio erityislaatuinen piirre silloinkin, kun se viittaa reaali maailman paikkoihin ja tapahtumiin, on sen kyky tuottaa kuvitteellisia tajuntoja jotka kulkevat henkilö hahmo-käsitteen alla. Tässä ominaisuudessa fiktio jyrkimmin erottautuu tekstin ulkopuolisesta todellisuudesta. (Cohn 1999, 16.) Näin ollen sen esittämät asiat ovat henkilö hahmon tai kertovan tahon tekemiä kielellisiä vertauksia, jotka eivät ole pelkkiä heijastuksia tekstin ulkopuolelta – niillä on oma tehtävänsä kun ne muokkaavat kirjallisen kielen kutomaa maailmaa koko ajan hieman uudenlaiseen järjestykseen.

Pienten tarinoiden käyttö maailman ymmärtämiseen on koko ajan toiminnassa oleva prosessi, ja juuri siksi huomaamaton. Turner esittää vertauksen näköaistiin: kaikki näkevät ihmiset sisäistävät visuaaliset havainnot ympärillään, mutta eivät yleensä tiedosta mekanismeja jotka näköaistin ja aivojen välillä luovat tajuntaamme senhetkisen näkymän. Samalla tavoin mielen toiminta tarinan avulla on tärkeää kaikkien yksittäisten tapahtumien ymmärtämiselle. (Emt., 12-13.)

Kertomukset ovat Turnerin mukaan evoluution mukanaan tuomia rakenteita, joita ilman emme ymmärtäisi jokapäiväistä elämää. Tuoliin istuminen, toisen tervehtiminen, lautaselta syöminen... kaikki nuo ovat tarinoita joiden olemuksen tunnistamme, vaikka olosuhteet ja tarinan muoto vaihtelevat jatkuvasti. Sinällään tällaiset peruskertomukset ovat tietenkin hyvin tylsiä (Emt., 13.) Tavanomaisuudesta huolimatta – tai oikeastaan juuri siitä johtuen – tällaisten perustarinoiden sisäistäminen tekee elämän ja toiminnan mahdolliseksi, ilman että jokaista liikettä ja tapahtumasarjaa on tietoisesti pohdittava.

Kun ajatellaan kauhua tunteena, reaktiona fiktion, nousee esiin kysymys siitä, mikä fiktiossa oikein pelottaa jos sen luonne tunnustetaan ei-todelliseksi. Noël Carroll kutsuu tätä ilmiötä *fiktio paradoksiksi*. Ns. illuusio teorian kannattajat (*illusion theorists*) selittävät tätä



siten, että fiktiota seuraava henkilö ei eläytyessään ymmärräkään sen olevan fiktiota. Toisaalta teeskentelyteoria (*pretend theory*) väittää, että kauhufiktion seuraaja ei oikeasti tunne pelkoa vaan ainoastaan teeskentelee tuntevansa tuota tunnetta. Kummankin ajatusmallin pohjalla on oletus siitä, että kuvattua kohdetta pelätään aidosti vain silloin kun sen uskotaan olevan todellinen. Carroll kuitenkin kyseenalaistaa tämän oletuksen esittämällä, että pelon aiheuttajan ei tarvitse olla todellinen hirviö, vaan nimenomaan *ajatus* hirviöstä luo kauhufiktiolle ominaisen tunteen. (Carroll 1990, 79-80.)

Kauhukirjallisuuden herättäminen tuntemusten ei siis tarvitse perustua siihen, että lukija todella uskoisi olevansa vaarassa. Kun lukija saa mieleensä kuvan henkilöahmoo lähestyvistä hirviöstä, hän tuntee kammaa tuota ajatusta kohtaan vaikka ei oikeasti ole valmiina juoksemaan karkuun.

Oleellista on siis eläytyminen ja *identifikaatio*, mutta kuinka kyseinen ilmiö sitten toimii? Arkikielessä eläytymisen tarkkaa merkitystä ei yleensä tarkkaan määritellä, ja se voikin viitata moneen asiaan: siihen että pidämme henkilöahmosta, että tunnistamme hänen olevan samanlaisessa tilanteessa kuin olemme itse olleet, että näemme fiktiiviset tapahtumat hahmon näkökulmasta, että itse olemme tuo hahmo yms. On heti huomattava, että identifikaatio ei Carrollin teoriassa tarkoita sitä, että yleisön mielikuvat kopioituisivat suoraan fiktiivisen hahmon kokemusmaailmasta. Ensinnäkin, usein lukijan tuntemukset eivät ole yhteneväiset hahmon kokemien tunteiden kanssa, sillä yleensä lukijalla on erilaista – ja enemmän – tietoa tarinan tapahtumista kuin hahmolla. (Emt., 89-90.) Pahaa-aavistamaton tutkija-hahmo voi olla uteliaan innostuksen vallassa, kun taas lukija tuntee huolta ja epäilyä tulevien tapahtumien luonteesta ja tutkijan mielenterveydestä, kuten tässä työssä analysoimassani Lovecraftin novellissa.

Toisaalta vaikkapa kiihkeissä taistelutilanteissa lukija tuntee jännitystä, kun taas hahmolla ei ole aikaa sen kaltaisiin tuntemuksiin, häntä ohjaa tuolla hetkellä ainoastaan pakottava pyrkimys selvitä hengissä. Samoin traaginen hahmo tuntee surua, kun taas yleisö ennemminkin säälii häntä. Tässä mielessä yleisön tuntemukset perustuvat altruismiin ja toisten huomioonottamiseen. (Emt., 91.) Onkin oleellista tarkastella, millä tavoin kertova taho tuo pelkäävän hahmon kognitiiviset prosessit esille; onko hänen kielessään tilaa ironialle ja huolestuneen kauhistumisen kyseenalaistamiselle?

Carroll esittääkin, että fiktion kokemista ei tarvitsisi välttämättä nimittää identifikaatioksi lainkaan. Tämä vaikuttaa olevan ristiriidassa hänen oman kauhufiktio määritelmänsä kanssa, joka perustuu henkilöahmon tuntemusten mukailuun tämän

kohdatessa pelottavia ilmiöitä tai olentoja.<sup>7</sup> Kyse ei kuitenkaan ole tuntemusten suorasta siirtymisestä hahmolta lukijalle vaan lukijan reagoinnista fiktiiviseen *tilanteeseen* kokonaisuudessaan. (Emt., 92-93.) Voidaan ajatella vaikkapa Barkerin novellin ”Pig Blood Blues” kohtausta, jossa sika yllättäen puraisee sitä ruokkivalta pojalta pari sormea poikki. Lukijan kyllä on tarkoitus tässä kohtaa tuntea säikähdys ja kivun aalto. Kuitenkin lukijan huomio on kiinnittynyt myös laajempaan tilanteeseen: mitä ominaisuuksia sika paljastaa itsestään, juoksevatko pojat karkuun vai jäävätkö he kuuntelemaan emakon seuraavia sanoja, ja onko noissa sanoissa vaikkapa ivaa tai viekkautta.

Vaarallisessa fiktiivisessä tilanteessa lukija siis sulauttaa omaan mieleensä henkilöahmon esitetyn tajunnan, siirtymättä kuitenkaan täysin henkilöahmon asemaan. Samalla lukija kuitenkin näkee tilanteen myös ulkopuolelta: hän ei omaksu pelkästään säikähtäneen henkilöahmon mielenliikkeitä vaan koko tilanteen, jossa hirviö on lähestymässä hahmoa ja tämä aiheuttaa lukijassa säälin, jännityksen tai hämmästyksen tunnetta. (Emt., 95-96.) Carroll ei käsittele tarkemmin erilaisia kerronnan keinoja vaan lähestyy kauhutarinoiden kohtauksia yleiseltä tasolta, joka sopii yhtä hyvin elokuvaan kuin kirjallisuuteenkin. On kuitenkin ero sillä, artikuloiko kauhua kokeva hahmo itse kokemuksensa vai onko tuo tehtävä annettu ulkopuolisen kertojan käsiin. Molemmissa tapauksissa kyllä eläydymme kokonaistilanteeseen, mutta (karkeasti yleistettynä) ensimmäisen persoonan kerronnassa keskitymme kuuntelemaan pelkäävän ihmisen kokemusta, kun taas erillisen kertojan tapauksessa huomio kiinnittyy korostetummin siihen, kuinka laajasti tilannetta kuvataan hahmon tajunnasta riippumatta. Kertomusten analyysissä huomioita siitä, kuinka erilaiset kerronnan tavat tasapainottelevat kauhua aiheuttavien ilmiöiden ja itse kerrontatapahtuman välillä.

Itse asiassa kertomisen ja kielen erottaminen itsenäiseksi, kokemustodellisuudesta erilliseksi elementiksi olisi keinotekoista. C.S. Peircen semioottisen teorian kannalta katsottuna merkit ja kielet eivät muodosta reaali maailmasta erotettua omaa aluettaan. Kirjallisuus ei siis ole puhtaasti abstrakti, lingvistinen ja käsitteellinen kokonaisuus vaan se perustuu kielellisen esityksen käytäntöihin, jotka opitaan yhteistoiminnassa materiaalisen ja sosiaalisen ympäristön kanssa. Tilallinen representaatio on semioottinen prosessi joka yhdistää kielen havainnointiin ja tietoisuuteen. (Veivo 2001, 81.) Niinpä pelkäävän hahmon paikan ja ajan tajua kuvaava kieli kutsuu merkin (tekstin kohdan) tulkitsijaa hakemaan omia

---

<sup>7</sup> Tästä määritelmästä tarkemmin luvussa 2.4.

mielikuviaan siitä, millaisia pelon ja ahdistuksen kokemuksia hänellä on ollut uhkaavissa tilanteissa tai paikoissa.

Kieli, jolla maailmaa kuvataan, on heteroglossiaa. Hannele Dufvan mukaan tällainen ajassa ja paikassa käytettävä kieli on myös *ideologista* siinä mielessä, että sen käyttö tapahtuu aina tietystä näkökulmasta käsin, jota kieli sitten kuljettaa mukanaan. Tämän fenomenologialle keskeisen ajatuksen perusteella havainnot eivät seuraa suoraan maailman objektien ominaisuuksista vaan niihin vaikuttaa havainnoijan aika-paikallinen sijainti. (Dufva 2000, 33.) Siispä kognition malleissakin näkyy aina se positio, jossa havainnoija luokittelee ja asettaa havaintojaan järjestykseen.

Tarinoiden, objektien ja tapahtumien tunnistamiseen ihmismieli käyttää välinettä jota Turner kutsuu nimellä *image schema*. Tässä yhteydessä puhun lyhyesti suomennettuna *skeemasta*. Nämä skeemat ovat juuritason kaavoja, jotka juontuvat aisteistamme ja motorisista kokemuksistamme. Niiden avulla kerromme itsellemme, mitä ympärillämme tapahtuu. Tyypillisiä skeemoja ovat mm. ”liike rataa pitkin”, ”rajattu sisäpuoli”, ”tasapaino” ja ”symmetria”. (Turner 1996, 16.) Esimerkiksi nesteen kaataminen pullosta on ajatusrakennelma, jonka ymmärrämme tällaisten ohjaavien pienten kertomuspohjien avulla kuin luonnostaan.

Voimasuhteisiin ja voiman käyttöön liittyviä skeemoja ovat mm. ”työntää”, ”vetää”, ”vastustaa”, ”nousta”, ”kiivetä”, ”pudota”. Skeemat juontuvat havainnoinnista mutta myös vuorovaikutuksesta. Tunnistamme kahden oven kuuluvan samaan kategoriaan, samoin kahden erilaisen juoman kaatamisen lasiin. Näillä on paitsi samat muotoon liittyvät skeemat, myös yhtenevät vuorovaikutukseen liittyvät skeemat: tiedämme, kuinka kehomme suhteutuu kyseisiin objekteihin ja kuinka niiden kanssa tulisi toimia. (Emt., 16.)

Useiden tapahtumien tunnistaminen saman skeeman osaksi vaatii *kategorian* tunnistamista. Ihmisellä on neurobiologinen kaava: kurottaa kohti jotakin ja tarttua siihen. Tämän kaavan avulla yhdistämme kaksi tapahtumaa kategoriaan ”kurottaa ja tarttua kiinni”. (Turner 1996, 16-17.) Näin tunnistamme vaihtelevissa ympäristöissä ja erilaisten objektien kohdalla samat vuorovaikutuksen skeemat ja jaamme maailman koostuvaksi monista pienistä tarinoista, jotka odottavat toteuttamistaan.

On kuitenkin muistettava, että kirjallisen kertomuksen kokemisella on tiettyjä tyypillisiä ehtoja, jotka eivät koske pelkästään aistihavaintojen vastaanottoa. Ensinnäkin teksti otetaan vastaan ”ilmaisuna”, eli sen oletetaan kantavan mukanaan merkitystä. Lisäksi verbaalinen merkkeihin liittyvä ääni on tiukasti liittynyt jokaiseen luettuun (tutun merkkijärjestelmän) merkkiin. Näin lukija yhdistää tekstin yleensä huomaamatta kuviteltuun

kuulemiseen ja puheääneen. Jos verbaalinen asu on erityisen merkityksellinen, lukija voi itse enemmän tai vähemmän tietoisesti ääntää sen. (Ingarden1973, 20-21.)<sup>8</sup> Näin lukeminen ja kauhutekstin tunteminen voi olla hyvin paikallinen ja ruumiillinen kokemus; kärsivän hahmon huudot voivat tuntua omissa keuhkoissa ja kurkunpäässä.

Näin ollen kertomusmuoto voi olla perustavat tapa nähdä ympäröivä maailma, mutta kielellinen kertomusesitys toimii myös viittaamalla esittämiseen itseensä. Se *on* fyysistä toimintaa mutta ei suoraa heijastusta ja kopiointia arkielämän skeemoista.

Kauhukertomuksessa esitetään tapahtumia, joita hahmon on vaikea uskoa todeksi niiden kammottavuuden ja vierauden takia, jolloin tärkeä teema voi olla ilmiön todenperäisyyden pohdinta. Tältä osin kauhu muistuttaa lajityyppinä fantastista kirjallisuutta kuten Tzvetan Todorov on sen määritellyt: syntyy jännite rationaalisen ja yliluonnollisen selityksen välillä. Lukijan täytyy tällöin pitää kertomusmaailmaa omaa kokemusmaailmaansa vastaavana, eikä tarinaa lueta allegorisesti. Tarina voi edetessään painottua yliluonnollisen selityksen kannalle (alalaji *fantastic-marvelous*) tai vihjata voimakkaammin rationaaliseen selitykseen (*fantastic-uncanny*).<sup>9</sup> (Carroll 1990, 145-6, 150.) Kauhukertomusten yleinen teema onkin mahdottomuuden pohdinta ja selitys. Hyvinkin outoa ja käsittämätöntä voidaan kuitenkin pyrkiä selittämään käyttämällä hyväksi mielen toiminnan perustavanlaatuisia rakenteita.

Vertaus toimii heijastamalla näitä skeemoja uusiin yhteyksiin. Tämä heijastus ottaa rakenteen ensimmäisestä skeemasta ja siirtää sen kohteena olevaan skeemaan, ilman että syntyy skeemojen konflikti (Turner 1996, 17). Jos vaikkapa verrataan jonkun pelästävän kuin säikky kissa, vertaus tuntuu ydinosaltaan aivan itsestään selvältä, vaikka pelästäjän ja kissan ulkomuodon yksityiskohdat ja toimintatavat olisivat tarkemmin katsottuna jokseenkin erilaiset.

Jonkin käsitteen kuvailu toisen käsitteen avulla tämän kaltaisella heijastusliikkeellä sujuu helpon tuntuisesti. Myös esimerkiksi ajalliseen muutokseen voi suunnata tilallisen liikkeen skeemaa: voimme sanoa ajan ”liikkuvan” janamaisesti eteenpäin tai kiertävän ympyrää yhä uudelleen. Ajanjaksot saavat myös tilallisia määreitä: jatkuvuus, rajoittuneisuus, osiin jakaminen yms. Monet abstraktit ajatusmallit ovat mahdollisia nimenomaan, koska niihin käytetään fyysisen maailman skeemoja. (Emt., 17-18.) Jokin asia *syntyy* toisesta, tai tietty ilmiö *sysää liikkeelle* jonkinlaisen tapahtumaketjun.

---

<sup>8</sup> Myöhemmin tarkasteltavat Monika Fludernikin havaitsemat yhteydet suullisen ja kirjoitetun kerronnan välillä viittaavat myös mielenkiintoisella tavalla tekstin kokemiseen elävänä ja paikan päällä kerrottuna.

<sup>9</sup> Uncanny viittaa tässä siis epäilyttävältä vaikuttavaan mutta luonnolliseen. Merkitys on eri kuin tämän tutkimuksen kammottavuutta tarkoittava Freudiin pohjaava termi.

Ihmisen fyysinen toiminta arkielämässä koostuu moniosaisista liikesarjoista: lähestyt esinettä, kurotat sitä kohti, tartut siihen, asetat sen haluamaasi paikkaan. Näistä kokonaisuuksista voi käyttää nimitystä *liikesarjat* (motor sequences). Turner kannattaa ajatusta, että myös aivojen mentaaliset toiminnot perustuvat samanlaiseen jaksottamiseen. Melodian soittaminen tai tunnistaminen, lauseen puhuminen ja kuunteleminen sekä tarinan kertominen ja kuuntelu ovat esimerkkejä siitä, kuinka osaamme tunnistaa ja luoda merkityksellisiä kokonaisuuksia erillisistä osatekijöistä. (Emt., 18.)

Tunnistaessamme yksinkertaisia avaruudellisia, tilassa tapahtuvia tarinoita, mukana on myös kategorioiden tunnistaminen (emt., 19). Huomaamme esineet, jotka kuuluvat tiettyihin kategorioihin (esim. pullot ja lasit) ja tapahtuman, joka kuuluu tiettyyn kategoriaan (esim. viinin kaataminen). Tarina on yksityiskohdiltaan joka kerta hieman erilainen, mutta tunnistamme pohjalla olevan perustarinan.

Toisaalta osaamme tunnistaa ja reagoida pieniin tilallisiin tarinoihin myös puutteellisen ja osittaisen informaation perusteella (emt., 19). Kun näemme jonkin esineen särkyvän katuun, yleensä katsomme automaattisesti suuntaan, josta esine mahdollisesti on tullut. Näin saamme tarinan syy-seuraussuhteen täydennettyä.

Lisäksi voimme *kuvitella* tapahtuman ilman että havaitsemme yhtään sen osaa, jolloin pieni tarina aktivoituu mielessä ilman aktuaalista havaintoa. Tarinan tunnistaminen antaa näin ollen mahdollisuuden omaan aktiivisuuteen: arviointiin, ennakointiin, suunnitteluun ja selittämiseen. (Emt. 20.) Informaation puutteellisuus ja selitysten epäselvyys kuuluu olennaisena osana kauhukertomuksiin. Yli rajojen kurottava salaperäisyys tai hirviömäisyys heittää lukijan kihelmöivän arvioinnin ja hämmästelyn valtaan.

Kun todellisuus luodaan kielellisen systeemin avulla, on otettava huomioon kirjallisen esityksen tavoitteet. Ingardenin mukaan kirjallisen teoksen ensisijainen tehtävä on antaa lukijalle mahdollisuus luoda esteettinen objekti ja tuoda esiin teokselle sopiva esteettinen arvo. Kulttuuriset ja moraaliset tehtävät ovat toissijaisia kirjallisen taideteoksen rakentumisen kannalta vaikka olisivatkin muissa yhteyksissä oleellisia. Teoksen ”idea” on synteettinen rakennelma esteettisistä ominaisuuksista, joka tuodaan teoksen avulla näkyville. (Ingarden 1973, 83-85.) Tämä ei kylläkään käy yksin sen kanssa, että tarkastelen nimenomaan tekstin liikettä enkä pysyvää teoksen rakentamaa ainutlaatuista ideaa, mutta skeemojen käyttöä ajatellen se johtaa näkemään kirjallisen todellisuuden erilaisena mekanismina kuin arkitodellisuuden. Vaikka kauhun tunnetta tekstissä ilmaistaisiin arkielämän tilallisten metaforien avulla, on kauhun tunne myös esteettinen kokemus. Kyseessä ei ole vain havainnon vastaanotto vaan sen dynamiikan ihastelu.

Turner pohtii *elävyyden* (animacy) ja *toimijuuden* (agency) osuutta tilallisissa tarinoissa, joissa ei ole lainkaan eläviä olentoja. Vaikka yleisesti emme olekaan taikauskaisia, itsekseen toimivia kappaleita esiintyy monissa arkipäivän pienissä tarinoissa. Filosofisesti ajateltuna elävät ja tuntevat olennot asettuvat analogiaan omien tuntemustemme kanssa: ymmärrämme vaikkapa muiden ihmisten ilmeiden reaktiot erilaisiin makuihin, koska tunnemme itse samanlaisia tuntemuksia. Näin ollen käsitämme toisen olennon reaktiot vertaamalla niitä oman kokemuspöirimme reaktioihin. (Emt, 20-21.)

Toimijat taas ovat objekteja, jotka voivat omatoimisesti liikuttaa toisia objekteja. Ja mikä liikuttaakaan toimijaa? Tähän on pitkin historiaa annettu vastauksena *sielu*. (Turner tarkastelee tässä yhteydessä Aristoteleen tutkimuksia elävän sielun ominaisuuksista.) Käsitöksen pohjalla on siis vertaus: koska näemme toimijan liikuttavan fyysistä objektia, heijastamme tuon toimintamallin myös kehon liikkumisen lähteeksi. Toimija itse on silloin kohde, jota sielun täytyy loogisesti liikuttaa. (Emt., 21.) Sielun liikkumista, tempoilua ja värinää onkin perinteisissä kauhutarinoissa kuvailtu hyvin monisanaisesti.

Turner huomauttaa, että tämänkaltaiset määritelmät eivät ole tieteellisesti sitovia. Esimerkiksi puita moneen suuntaan heiluttava tuuli tai metallia epäsäännöllisesti kuluttava happo voivat täyttää toimijan tunnusmerkit, mutta tuskinpa sijoitamme niitä samaan luokkaan ihmisten ja eläinten kanssa. (Emt., 22.) Elämäkokemuksemme johdattamina pidämme tiettyjä huomaamiamme objektin piirteitä vähemmän oleellisina emmekä siis välttämättä ajattele tuulen monimuotoista liikettä merkinä itsenäisestä toimijuudesta.

Kahden tilan yhdistelmää Turner kutsuu nimellä *sulautettu tila* (*blended space*). Tällaisella alueella on *syötetiloja* (*input mental spaces*), joista siirretään tiettyjä valikoituja skeemoja sulautettuun alueeseen. Syötetilat eivät itse asiassa ainoastaan tarjoa projektioita yhdistelmään, vaan voivat myös ottaa vastaan sulautettua ainesta. Useimmiten tilojen yhdistäminen on huomaamatonta, ilman yllättäviä ja erikoisia skeemojen yhdistelyjä (Emt., 60, 64.)

Esimerkiksi sananlaskuissa yhdistetään usein tilanteenmukaisia elementtejä ja yleisiä toiminnan kaavoja. Sananlaskut ymmärretään kontekstistaan irrotettuina yleisen tulkinnan avulla. Tällaiset tyyppien tilat (*generic spaces*) ovat oma mentaalinen tilansansa syöte- ja kohdetilojen lisäksi. (Emt., 62.)

Usein todetaan vaikkapa, että ”otetaan härkää sarvista”. Tässä fyysisen toiminnan skeema (syötetila) on heijastettu reippaaseen asioiden aloittamiseen (kohdetila), ja osaamme tulkita sen tyyppien tilan informaation avulla sopivaksi monenlaiseen tilanteeseen: työn aloittamiseen, treffien ehdottamiseen, levottoman henkilön rauhoittamiseen.

Tilojen sulauttaminen on dynaamista toimintaa, joka on yhteydessä syötiloihinsa ja voi vaikuttaa niihin. Sulautettu tila voi tuottaa tietoa. Se ei ole selväpiirteinen kokoelma syötilojen elementeistä vaan sillä on oma ”elämänsä”: se ei ole riippuvainen syötteiden skeemoista vaan voi edelleen kehittää omia rakenteitaan. (Emt., 83.)

Sulautetun mentaalisen tilan kehittäminen ja täydennys voi paljastaa piilotettuja ristiriitoja ja toisaalta samankaltaisuuksia aiemmin erillisten käsitteiden välillä. Näin voidaan nähdä ongelmia ja epäselvyyttä itsestään selvinä pidetyissä asioissa tai vastaavasti löytää tutuista ajattelumalleista yllättäviä vahvuuksia ja merkityspotentiaaleja. Siispä tilojen yhdistäminen tarjoaa näkymän niihin rakenteisiin, joista syötilat ovat koostuneet. (Emt., 84.) Barkerin novellissa ”Pig Blood Blues” opettaja Redman pohtii itsekseen nopean kuoleman yllättävyyttä: ”To be gone so quickly, like the image on the television screen. Switched off and blank. No message” (Barker 2004/1984, 78.) Näin, kuoleman ja television mentaalisen mallit yhdistämällä, luodaan kuolemasta sähköisen poiskeytemisen tapainen ilmiö, ja samalla television sammuttaminenkin näyttäytyy dramaattisessa valossa. Signaalin puuttuminen (”no message”) kuulostaa näin hyvinkin lopulliselta ja pysäyttävältä.

Harri Veivon mukaan tilallisen tuntemuksen kirjallinen representaatio perustuu kokemukseen ja tietoon, joka johdetaan fenomenologisesta ”eletystä tilasta”. Alluusio, nimeäminen ja kuvailu voivat kaikki nostaa lukijan mieleen samanlaisia tajunnallisia kuvia, jotka ohjaavat häntä kuvitteellisen ympäristön rakentamisessa. Ymmärrettävä fyysisen ympäristön kuvaus pyrkii esityksen yhtenäisyyteen ja *syntagmaattisella* tasolla tapahtuvaan merkityssisällön löytymiseen. Tällainen diskurssin yhtenäisyys luodaan yhdistelemällä mentaalisia kuvia ja kulttuurista tietoa. Metaforisen tai konnotatiivisen tason tehtävä on ohjata liikkumista diskurssien verkostossa. (Veivo 2001, 125.)

Edellisestä tilallisten kokonaisuuksien ajatuksesta voidaan johtaa päätelmä, että koska tekstit eivät nojaa transsendenteihin kielellisiin käsitelähteisiin vaan lukijan arkikokemukseen, mielikuvien herättäminen antaa aina mahdollisuuden lukemisen ennalta määräämättömyyteen. On huomattava, että yhteys kielen ja elämismaailman välillä ei supista tekstin merkittävyyttä vaan pikemminkin avaa tekstin rakenteet elämän uudistuville merkityskäytännöille, jotka tekevät mahdolliseksi sekä yhteisen ymmärryksen että yhteen sovittamattoman monimielisyyden. Tila- ja matkasuhteita, muotoja ja fyysisiä tuntemuksia jotka sisältyvät ei-kielellisiin mentaalisiin kuviin, ei voi täysin kattaa kielellisellä esityksellä. Teksti käyttääkin semioottisia strategioita joilla se rajoittaa tai laajentaa omia tulkintamahdollisuuksiaan. (Emt, 125-6.) Kauhukirjallisuuden erityisyys onkin sen kohteessa, pyrkimyksessä kuvata niitä tuntemuksia joita kognitio normaalielämässä välttelee. Nuo

tuntemukset ovat kuitenkin hyvin *heimlich*, läheisiä, sillä niiden avulla ihminen osaa välttää vaaran ja suojautua.

Veivon mukaan semioottinen lähestymistapa tekstiin kunnioittaa tekstien erityispiirteitä ja lukemisprosessin interaktiivisuutta. Hän korostaa peircelandaisen pragmaattisen teorian painotusta luovalle mielikuvitukselle, joka tapahtuu lukijan ja yksittäisen tekstin välillä. Mentaaliset ikonit eivät siis ole olemassa sinällään, ilman merkitystä luovaa käytäntöä. Tekstit ovat yhtä aikaa esittäviä ja itseensä viittaavia, koska kuvitteellinen maailma on kietoutunut tekstiin. (Emt., 127.)

Kirjalliset tekstit eivät ”sisällä” tai heijasta yksilöllisiä kokemuksia vaan käyttävät niitä semioottisessa välitysprosessissa. Muistumat, kokemukset ja tieto osallistuvat spatiaalisen esityksen luomiseen, mutta tuon esityksen sysää liikkeelle, kehittää ja muotoilee teksti. (Emt., 126-7.) Kauhukertomuksen teksti pystyy onnistuessaan käyttämään kieltä, joka järjestää tutut, läheiset tuntemukset uudeksi, pelottavaksi kokemusmaailmaksi. Samalla teksti on kokemus itsessään, täynnä kammottavuuden estetiikkaa. Seuraavan alaluvun tarkoitus on keskittyä siihen, kuinka lukija fyysisenä olentona elää mukana kauhutarinassa.

### 2.2.1 Keho kertoo, kehoa kerrotaan

Modulistic terror  
A vast sadistic feast  
The only way to exit  
Is going piece by piece  
(Slayer: ”Piece by Piece”)<sup>10</sup>

Olemme kiinni tässä maailmassa kehomme avulla. Siispä saamme perustavan tietomme maailmasta ruumiillisten aistimusten avulla. Näitä aistimuksia muistelemalla, vertaamalla ja arvottamalla voimme myöhemmin rakentaa abstrakteja kategorioita, jotka pyrimme näkemään irrallisina fyysisestä kokemusmaailmasta, ”puhtaan” loogisina ajatusmalleina.

Jarna M. Laitinen toteaa: ”Kulttuurimme korostaa ruumiin pintaa, sen tekstiä. Ruumiista on tullut pinta, josta luetaan myös henkeä. Ruumiin uskotaan symboloivan ihmisen mieltä ja sielua [...] Samalla kun ruumista kontrolloidaan, henki alistetaan sosiaaliselle ja yhteiskunnalliselle vallankäytölle.” (Laitinen 2000, 84.) Näin ollen voidaan yhtä hyvin lukea tekstiä kuin ruumista. Tekstin ei tarvitse olla ”hengentuote”, sitä voidaan tarkastella yhtä paljon ruumiillisena tuotteena, käsitejärjestelmänä jossa muokataan



maailmasta lihallinen kuva. Barkerin *Books of Blood* -novellikokoelman prologissa kerrotaan pojasta, jonka kehoon kuolleet kirjoittavat tarinoitaan:

She touched him now as she had never previously dared, brushing her fingertips, oh so lightly, over his body, running her fingers across the raised skin like a blind woman reading braille. [...] [A]fter a lifetime of waiting, here it was: the revelation of life beyond flesh, written in flesh itself. (Barker 2004/1984, 10-11.)

Luvuissa 3-5 analysoimani kauhukertomukset käyttävät kukin omalla tavallaan ihmiskehon rajoja, kun ne hahmottelevat vaarallisia ja kiellettyjä alueita kerronnan maailmankuvassa.

Turnerin ajatteluun palatakseni, hänen lähtökohtanaan on se, että kirjallisuuden käyttämät vertaukset ovat erottamaton osa jokapäiväistä ajattelua. Yksi tapa jolla tarinankerronta käyttää fyysisen maailmanhahmotuksen kaavoja, on Turnerin käyttämä ajatuskuvio *tapahtumat ovat toimintaa* (events are actions). (Emt., 26.)

Luonnonvoimien, koneiden tai muiden ei-ajattelevien tahojen aikaansaamat tapahtumat kuvataan siis usein kuin tietoinen toiminta. Voidaan vaikkapa sanoa ”pimeys *nielaisi* hänet”. On kuitenkin tiettyjä rajoituksia sille, millaisesta tarinasta voidaan tehdä vertaus toiseen tarinaan. Nämä rajoitukset liittyvät tietenkin niihin skeemoihin, joiden mukaan kerrottava kohde ja vertauksen lähde mielletään (emt., 28).

Tämä vaikuttaa yksinkertaiselta: tekstissä näkyy siis vain se, kuinka jo valmiiksi käsitämme maailman toiminnan oman fyysisen toimintamme kautta. Toisaalta Turner ei pohdi sitä, kuinka kieli vaikuttaa käsityksiin kehoistamme. Nykyaikainen lääkäri käsittää sairauden ”hyökkäyksen” ihmiseen varsin eri tavoin kuin luonnonkansan shamaani. Samoin kielen estetiikka on merkittävä osa tarinankerrontaa, eikä kertomuksen lumoa voi selittää vain taidokkaalla reaali maailman skeemojen siirrolla tekstimuotoon.

Keskeisenä aineksena Turnerin mallissa ovat nimenomaan verbit: kyse on koko ajan tapahtumista ja toiminnasta, liikkeestä ja muutoksesta. Tämä latistaa jossain määrin kielikäsitystä: kertomistapahtuma sinänsä, kuvailu ja sanojen vaikutus toisiinsa luovat fiktiivisen maailman kokemisesta erityislaatuisen elämyksen, joka on jotain muuta kuin pelkkää fyysisen maailman voimasuhteiden siirtämistä paperille. Skeemojen erittely kuitenkin on kätevä työväline, kun hahmotellaan fiktiivisen hahmon kehollisuuteen pohjautuvaa kognitiota.

Turner kiinnittää huomiota siihen asiaan, että ihmiset liittyvät jokaiseen tapahtumaan (*event*) siihen kuuluvan sisäisen rakenteen. Tapahtuma voi olla esimerkiksi yksittäinen tai

---

<sup>10</sup> Levyltä *Reign in Blood*. 1986, Def American.

toistuva, avoin tai suljettu, luova tai tuhoava. Tätä tapahtuman sisäistä rakennetta Turner kutsuu nimellä *event shape* eli tapahtuman muoto, hahmo. Yleinen esimerkki on ajan ”kulkeminen rataansa”. Tämän lisäksi tapahtumiin kuuluu kuin luonnostaan kausaalinen rakenne. (Turner 1996, 28-29.) Hiipivä kauhun tunne voidaan vaikkapa esittää ympäristöstä *huokuvana* aineksena: ”Jokainen tumma varjo pimeässä huokui uhkaa, tuntui kehottavan varovaisuuteen” (Wells 1986/1896).

Lähteenä olevasta fyysisestä syötetilasta otetaan rakenne joka siirretään abstraktiin kohdetilaan (edellinen lause itsessään käyttää tätä tekniikkaa). Siirron mekanismi ei kuitenkaan ole Turnerin mukaan keinotekoinen vaan noudattaa sääntöä jossa pyritään välttämään skeemojen törmäystä (*image-schematic clash*) kohdetarinassa. Tätä periaatetta hän kutsuu samankaltaisuusperiaatteeksi (*the invariance principle*), jonka mukaan rakenteen siirron seurauksena ei saa olla skeemojen ristiriita. (Turner 1996, 31.) Toisaalta, pitääkö tekstin toimia tällaisten sopivuusehtojen mukaisesti? Tällöin tekstin tehtävä olisi totella sitä ihmisen ennalta rakentama todellisuuden luokittelua: tietyt asiat nostetaan, lasketaan, siirretään ja paloitellaan luonnonlain mukaisesti. Eikö toisaalta tekstin tehtävä ole luoda uutta, muokata käsitystä koetun maailman säännöistä? Mielestäni luova kaunokirjallinen teksti itse asiassa leikittelee sen kanssa, että sanojen tehtävä ei ole noudattaa maailman sääntöjä ja pyrkiä matkimaan luonnollisia prosesseja vaan sen sijaan tuoda käyttöön ilmaisutapoja jotka ovat erikoisuudessaan vaikuttavia. *Tohtori Moreaun saari* –tarinan kertoja pohtii tohtorin kokeiden laatua:

Voisiko olla mahdollista, ajattelin, että vivisektiota tehdään ihmisillä? Kysymys iski kuin salama yli myrskyävän taivaan. Ja yhtäkkiä mieleni sekavat kauhukuvat tiivistyivät selkeäksi oivallukseksi vaarasta, jossa itse olin. (*Tohtori Moreaun saari*, 51.)

Ei ole mitenkään itsestään selvää, että kysymys käsitettäisiin salaman kaltaisena purkauksena tai että oivallus olisi seurausta tiivistymisestä. Esimerkki ei ole erityisen radikaali tai suuresti odotuksia rikkova, mutta siitäkin voi aistia tekstin pyrkimyksen sanoilla nautiskeluun. Metaforia ei suinkaan valita ensisijaisesti samankaltaisuusperiaatteen mukaan ja mahdollisimman taloudellisesti/itsestään selvästi vaan siten, että se tekee lukukokemuksesta jollain tavalla ainutlaatuisen. Ymmärrettävyyttä toki lisää se, jos kuvattavia mielen prosesseja on arkikielessä ilmaistu samantyyppisillä rakenteilla. Tarinankerronnan tehtävä ei kuitenkaan ole toistaa noita skeemoja mahdollisimman uskollisesti.

Tutkittaessa kauhun tuntemusten esittämistä on tärkeää pohtia, mitä *tuntemus* itse asiassa on. Noël Carroll on esittänyt hyvin, kuinka fyysinen kokemus on tunteen tapahtumista

käytännössä. Latinan kielen *emovere*, josta juontuu mm. englannin kielen tunnetta ja tuntemusta merkitsevä *emotion*, viittasi ulos liikkumiseen. Kyseessä on siis liikkuminen normaalista fyysisestä tilasta järkyttyneeseen tai levottomaan tilaan. Kauhukirjallisuuden kieli viliseekin väristyksiä, jännittymisiä ja hätkähdyksiä. Jotta kyseessä olisi inhimillinen tuntemus eikä mikä tahansa kognitiivinen tila, siinä täytyy olla fyysinen ulottuvuus: konekin voi reagoida ja tehdä nopeita päätöksiä, mutta se ei värähdä spontaanisti kauhusta vaaratilanteessa. (Carroll 1990, 24-25.)

Tuntemuksilla on tietty fyysinen ilmiönsä, joka vaihtelee yksilöllisesti ja myös tilanteesta toiseen. Pelkkä fyysinen tapahtuma ei kuitenkaan ole tässä mielessä koko tuntemus: sydämen syke ja hikoilu voi kiihtyä yhtä hyvin innostuksesta, hengästymisestä kuin kauhustakin. Tuntemuksen nimen määrittelee kokevan ihmisen ajatusmaailma ja hänen oma kognitiivinen arvionsa tilanteen luonteesta, minkä perusteella hän reagoi tietynlaisella tuntemuksella. (Emt., 26-27.)

Keskiajan ja renessanssin karnevaalikulttuurissa ja kertomuksissa kukoistaneita groteskeja piirteitä tutkinut Mihail Bahtin on määritellyt groteskia ruumiinkuvaa seuraavasti: ”Groteski ruumis on muotoutuva ruumis. Se ei ole koskaan pysähtynyt tai muuttumaton: sitä rakennetaan ja luodaan jatkuvasti, ja se itse rakentaa ja luo toista ruumista.” (Bahtin 1995, 281.) Yliluonnollisen kauhun kohtaamisessa ruumis voi olla kaiken keskipiste tai yhtä hyvin se voidaan jättää täysin toisarvoiseen asemaan. Kumpikin ymmärrys aiheuttaa kammaa: keho on kaiken pahuuden tapahtumapaikka ja kohde, tai vastaavasti keholla ei ole mitään mahdollisuutta osallistua tapahtumiin.

Bahtinin mukaan mm. syöminen, juominen, toisen ruumiin nielaiseminen, sukupuolilyhdyntä, raskaus, synnyttäminen, kasvu, kuolema, raatelu ja kappaleiksi repiminen tapahtuvat kaikki ruumiin ja maailman rajalla tai uuden ja vanhan ruumiin rajalla. Tällaisissa ”ruumiin draaman” tapahtumissa alku ja loppu kietoutuvat kiinteästi toisiinsa. (Bahtin 1995, 282.)

Clive Barkerin novellin ”Viimeinen illuusio” (viitteissä VI)<sup>11</sup> alkupuolella taikuri Swann surmataa, ja perin kurjasti käy myös hänen rakastajattarelleen:

Kipu ei lainkaan välittynyt hermonpäistä hänen aivoihinsa. Kun tiikeri oli repinyt hänet kolmeen tai neljään osaan hänen päänsä lepäsi sivuttain lattialla ja katseli miten hänen vartaloon raadeltiin ja raajat syötiin. (...) [H]än ihmetteli miten tämä saattoi olla mahdollista (...) keksi ainoaksi mahdolliseksi selitykseksi vain Swannin sanat:

<sup>11</sup> Barker, Clive: ”Viimeinen illuusio”. Novellikokoelmassa *Veren kirjat 6*. Helsinki: Kustannus Oy Jalava. Suomentanut Ilkka Äärelä. (Alkup. novelli ”The Last Illusion” 1985.)

”Se on taikuutta.”  
(VI, 125-6.)

Kertojan toteamus kivun puuttumisesta käyttää hyväkseen lukijan arkista kokemusta kivun tunteesta, skeemaa jonka mukaan kipu ”välittyy” hermoja pitkin aivoihin. Pään lepääminen lattialla *sivuttain* taas on konkreettinen näkökulman muutos, 90 astetta vinoon verrattuna siihen kuinka ihminen yleensä on tottunut päättän pitämään. Käytössä siis skeema siitä, miten suunnat ”ovat normaalisti” järjestyneet. Kertomuksellinen konventio luo mahdollisuuden, että ruumiillisia tuntemuksia ja näköhavaintoja kuvaa tässä ulkopuolinen kertoja, joka hetken kuluttua siirtyy kuvaamaan aivan muita asioita, lainkaan äskeiseen viittaamatta.

Eräs ”Viimeisen illuusion” erikoisimpia olentoja on Kastratti, joka saapuu päähenkilö Harryn ja tämän apurin Valentinin kimppuun peilin kautta:

Harry oli ollut väärässä: Kastratti ei kuljettanut valoa mukanaan, se oli itse valo. Tai oikeammin jokin pätsi roihusi sen sisuksissa ja kajo purkautui esiin olennon ruumiista käyttäen hyväkseen jokaisen mahdollisen kulkureitin. Olento oli joskus ollut ihminen: jättiläismäinen mies, jolla oli kivikautisen venuksen maha ja rinnat. Mutta ruumiissa palava tuli oli vääristänyt sen muodottomaksi, murtautunut tiensä sen kämmenien ja navan kautta, polttanut suun ja sieraimet yhdeksi rosoreunaiseksi aukoksi.  
(VI, 155.)

Kyseisessä kohdassa ruumiin sukupuoliset piirteet, sisä- ja ulkopuoli sekä valo ja pimeys sekoittuvat kummallisesti. Kertoja käyttää tiettyä luonnollista tarinankerronnan kaavaa etsiessään olennon alkuperää (”oli joskus ollut ihminen”). Näky fokalisoituu Harryn kokemuksen kautta, mutta hän tuskin mielessään verbalisoi vaikutelmaansa olennosta.

Olennosta purkautuvan valon kuvaukseen käytetään murtautumisen ja tien etsimisen skeemoja, mikä sopiikin ajatukseen, että tuo valo tai tuli on osa olennon sisintä olemusta, ei ainoastaan kemiallinen reaktio. ”Jokainen mahdollinen kulkureitti” ja ”tien murtaminen” korostavat poltteen aktiivista luonnetta. Tuli hallitsee, ruumis on väline.

Edellisen katkelman Groteskin kuvan taiteellinen logiikka ei Bahtinin mukaan korosta ruumiin sulkeutunutta, tasaista ja umpinaista tasoa. Sen sijaan muodon saavat ruumiin ulokkeet ja aukot, ne osat jotka vievät ruumiin ääri rajoille ja johtavat ruumiin syvyyyksiin.

Aiemmin mainittu periaate ”tapahtumat ovat toimintaa” voi kuvata aineetonta tai aineellista tapahtumaa jossa ei ole tietoista toimijaa, ikään kuin se olisi jonkun toimijan suorittamaa. Toisaalta mekanismilla voi myös heijastaa toimintaskeman toisen fyysisen toiminnan selittämiseen: voidaan esimerkiksi sanoa, että henkilö joka ehtii ottaa aseensa ennen häntä uhkaavaa olentoa, ”nappaa” aseensa ”pois” olennolta vaikka aivan konkreettisesti näin ei

käykään, jos olento ei asetta vielä pitele. Tällaisissa tapauksissa ei helposti huomaa, että kyse on metaforisesta skeeman siirrosta. Turnerin mukaan tämä johtuu heijastusmekanismin syvään juontuneesta luonnollisuudesta. (Turner 1996, 36.) Toisaalta nimenomaan skeemojen monimutkaisempi ja luovempi yhdistely saa kuvauksen vaikuttamaan kiehtovammalta. Usein vaikuttaakin siltä, että skeemat eivät siirry arkikokemuksesta suoraan kerrontaan, vaan kerronnan mielikuvitukseksilla keinoilla pikemminkin luodaan uudella tavalla sävyttyneitä skeemoja arkikokemuksen ymmärtämiseen.

Tapahtumat ovat toimintaa. Tämän yleisen projektiokaavan pohjalta Turner jaottelee monia erilaisia sen piiriin kuuluvia yksityiskohtaisempia skeemansiirtotapoja. Tällainen periaate on mm. ”toimijat ovat liikkujia” (*actors are movers*), jolloin mentaaliset tai käsitteelliset olosuhteet ovat paikkoja joihin voidaan liikkua, joiden läpi voidaan mennä, joissa voidaan kiivetä tai vajota jne. Toinen periaate on ”toimijat ovat manipuloijia” (*actors are manipulators*), eli laajemmat tapahtumat kuvataan yksinkertaisten fyysisten metaforien avulla, kuten tarttumisenä, kiinni pitämisenä, muovaamisenä ja siirtämisenä. Nämä kaksi projektion tyyppiä esiintyvät usein yhdessä, niin että liikkuminen on samalla kohteen liikuttamista ja siihen vaikuttamista. Siispä: ”toimijat ovat liikuttajia ja manipuloijia” (*actors are movers and manipulators*). (Emt., 39-43.)

Ajatteluun liittyen Turner esittelee periaatteen ”mieli on tilan läpi liikkuva keho” (*the mind is a body moving through space*), kuten myös ”ajattelijana on liikuttaja ja manipuloija” (*a thinker is a mover and a manipulator*). Voidaan siis sanoa, että ajatteleva henkilö ”perääntyy” tietystä ajatuksesta ja ”törmää” uuteen ideaan. Toisaalta hän voi ”väännellä” ajatuksia, ”kasata” päätelmiä ja ”heittää pois” huonoja ideoita. (Emt., 43-44.)

Tapahtuman, johon kehollista toimintaa heijastetaan, ei tarvitse olla aktiivisen toimijan tekemä. Myös esim. luonnonvoimien kuvailuun voidaan näppärästi käyttää toimijuuteen pohjautuvia skeemoja. Myös tapahtumat voivat siis olla liikkujia, manipuloijia ja näiden yhdistelmiä. (Turner 1996, 45-47.) Tällä tavalla kuvataan usein esim. kuolemaa ja aikaa.

Turnerin mukaan näyttää luontevalta tehdä yleinen johtopäätös, että kaikki ei-spatiaaliset tarinat ja niiden projektiot perustuvat aina spatiaalisiin ja kehollisiin tarinoihin. Voisi siis väittää, että kaikki abstrakti ajattelu pohjautuu kehollisiin skeemoihin. Turner ei pidä tätä ajatusta täysin vääränä, mutta myöntää että se on liian jyrkkä käsiteltyjen tekstuaalisten havaintojen pohjalta. Hän pitää kuitenkin uskottavana, että ymmärrämme sosiaalisia, mentaalisia ja abstrakteja aiheita nimenomaan fyysisten käsitteiden pohjalta. (Turner 1996, 51.)

Edellä kuvatun kaltainen mallintaminen on tietynlaisen esityksen käyttöä, tarkoituksena selittää tekstiä teorian mukaisesti. Mallien käyttäminen onkin koko ajan suosituimpi tieteellisen työn muoto, joka sijoittuu teorian ja käytännön kokeiden välimaastoon. Tieteellisen mallintamisen välineitä voivat olla esim. kolmiulotteiset rakennelmat, matemaattiset arviot ja laboratoriopopulaatiot – ja yhtä lailla isoilla kirjaimilla kirjoitetut fraasit jotka kuvaavat mentaalisia tiloja ja metaforia<sup>12</sup>. Mikäli mallin itsensä rakentamiseen ei kuitenkaan kiinnitetä huomiota, voidaan päätyä liian yksinkertaistettuihin väittämiin tekstin ja kognition suhteesta. Tällainen vaara on olemassa, kun kognitiotieteen malleja siirretään suoraan kirjallisuuden tutkimukseen. (Veivo ja Knuutila 2005, 283-5.)

### 2.3 Kauhu ja sen luonnollinen artikulointi?

Kertomuksen on yleensä katsottu muodostuvan ajallisesti peräkkäisistä tapahtumista (joiden kerrontajärjestys voi toki vaihdella) jotka liittyvät toisiinsa kausaalisesti. Tämän lisäksi on tärkeää huomioda toinen kerronnallisuuden piirre: suhde kertojan ja lukijan/kuulijan välillä. (Bennett & Royle 1995, 45.) Tämä suhde vaikuttaa odotuksiin siitä, miten teksti pitäisi ymmärtää ja mitä kertoja haluaa kuulijalle viestittää.

Edellä mainittu suhde johtaa kysymyksiin vallasta ja omistamisesta, sillä tarinan kertominen on suurelta osin myös vallankäyttöä: sen avulla heikot ja alistetut voivat näyttää asiat uudella tavalla ja tuoda esille oman näkökulmansa. Eräs kuuluisimmista tarinankerronnan ja vallan suhteista on *Tuhannen ja yhden yön tarinoissa*, jossa Sheherazade saa itselleen lisää elinaikaa kertomalla hallitsijalle tarinoita. (Emt., 46.) Kauhukertomuksissa tuodaan esille mielikuvituksen ja maailmankuvan pimeitä puolia ja kerronnalla on mahdollisuus esittää, kuinka näitä elementtejä tulisi kohdella. Näin ollen kertomuksissa on aina potentiaalia radikaaleihin ratkaisuihin, kun salatut ja kielletyt olennot saavat äänensä kuuluviin.

Kuinka kertominen sitten tapahtuu ihmisten kesken luonnollisena prosessina? Kertomusten käyttö on olennaista kaikkien kulttuuristen identiteettien rakentamiselle ja ihmisten väliselle kommunikaatiolle. Fludernik ei väitä, että luonnollisuus olisi käsitteenä yksioikoinen ja ongelmaton. Sen sijaan hän painottaa, että puhuttaessa luonnollisista kertomisen tavoista luonnollisuuden määritelmä on tuotava selkeästi esille: ”No immediate

---

<sup>12</sup> Tässä tutkimuksessa kirjoitan mentaalisten tilojen mallit kursivilla, esim. *tapahtumat ovat toimintaa*.

access to the natural nor a naïve reduction of the natural to pure undiluted Otherness can any longer claim legitimacy so that a theoretical approach that exploits the concept of the natural needs to clarify its own position from the very start.” (Fludernik 1996, 3.)

Luonnollisuuden ja luonnottomuuden välisestä kahtiajaosta Fludernik toteaa, että sitä voidaan analysoida paljolti dekonstruktionististen väittämien puitteissa: ajatukset kulttuuristen merkitysten marginaalista ja keskuksesta sekä päällysrakenteen huomaamattomasta toiminnasta (Emt., 5). Tämä onkin hyvä pitää mielessä tarkasteltaessa niitä kertomisen tapoja, jotka kulloinkin tuntuvat luonnollisilta, kuin itsestään selvästi kertomuksen aihepiiriin ja tapahtumiin sopivilta. Kertova subjekti/teksti asettaa itsensä siten aina tiettyyn asemaan, kohottaen tietyt ilmaisut ja kielenkäytön tavat sopivimmiksi tiettyjen asioiden käsittelyyn.

Manfred Jahn esittelee artikkelissaan *Frames, References, and the Reading of Third-Person Narrative* mallin siitä kuinka kolmannen persoonan kerronnan esittämiä narratiiveja luetaan. Kyseessä on samansuuntainen esitys kuin Fludernikilla, painotuksen ollessa lukemiskeskeisessä narratologiassa.

Jahn määrittää kehyksen (frame) kognitiiviseksi malliksi, joka valitaan ja jota käytetään (tai joskus hylätään) narratiivisen tekstin lukuprosessissa (Jahn 1997, 441-2). Siispä aikaisempien lukukokemusten opettamat tulkintakeinot opettavat etsimään tekstistä tiettyjä piirteitä. Jahn lainaa Stanzelin ajatusta siitä, että kehysteorian tapa hahmottaa kerronnallisia tilanteita keskittyy tutkimaan erilaisia oletusarvoja, kun taas klassinen narratologia pyrkii määrittelemään ideaalisia kerronnan tyyppejä (emt., 442).

Omanlaisiaan kehyksiä ovat Fludernikin mallin neljä tasoa, joilla tekstuaalisen todellisuuden havainnointi lukijan mielessä tapahtuu. Nämä tasot selventävät sitä, mitä kognitiivinen narratologia Fludernikin tapauksessa käytännössä on.

*Taso 1.* Ymmärtämisen kehysten ydintaso. Tällä tasolla sijaitsee ennakoiva ymmärrys toiminnasta, tunteista, motivaatiosta jne. Kyseessä on siis ymmärrys toimivien hahmojen päämääristä ja kertojan jälkeinpäin tekemästä tilanteen kuvailusta. Mekanismi on tyypillinen luonnolliselle narratiiville. (Fludernik 1996, 43.)

*Taso 2.* Tällä tasolla ovat neljä näkökulmaa, joilla selitetään pääsy tarinan sisälle. Nämä näkökulmat liittyvät kerronnan välittävään luonteeseen. Ensinnäkin on reaali maailman käsikirjoitusta vastaava ”kertominen” (telling), toiseksi havaintojen tekemisen kaava ”havaitseminen” (viewing). Lisäksi löytyy pääsy toisen kerrottavaksi tehtävään kokemukseen, ”kokeminen” (experiencing). Nämä sisältävät kertomisen, kokemisen ja kulttuurisen tietämisen. Neljäntenä kaavana on ”toiminta” (action), joka oikeastaan kuuluisi

ensimmäiselle tasolle, sillä se viittaa siihen *mitä* kerrotaan enemmän kuin *miten*. Kuitenkin ”toiminta” ohjaa lukijaa myös tulkitsemaan kertomuksen toiminnallista prosessia, sitä kuinka tapahtumat esitetään peräkkäisinä sarjoina. (Emt., 43-44.)

*Taso 3.* Luonnollisesti toistuvat tarinankerrontatilanteet. Spontaani tarinoiden kertominen on ominaista kaikille kulttuureille, ja yksilöillä on näin käytössään kulttuurille ominaiset kerrontatilanteiden kaavat. Näihin kaavoihin kuuluu ymmärrys siitä, kuka kertoo ja kenelle, sekä erilaisten tarinatyyppien tunnistaminen. Tältä pohjalta katsottuna kirjalliset genret ovat vain laajoja, opittuja kognitiivisia kehyksiä. Ne pohjautuvat samaan jaotteluun kuin suullisten kertomustyyppien ja -tilanteiden jaottelut. Tällä tasolla oleelliset määreet pohjautuvat narratologisiin elementteihin, kuten kertojaan, ajallisiin siirtymiin ja kerronnan kaikkietävyYTEEN. Kolmannen tason kategoriat ovat kulttuurisidonnaisia, ja ne käsitetään ja usein myöskin opetetaan abstrakteina käsitteinä. Toki esim. erilaisten keskustelujen, vitsien ja raporttien käytännöllinen tunnistaminen ei aina vaadi kategorioiden tietoista jaottelua. Kyse on nimenomaan käytännön kartuttamasta kokemuksesta, kuinka erilaiset kertomusmuodot jäsentyvät. (Emt., 44-45.)

*Taso 4.* Käytetään edellisten tasojen järjestelmiä selittämään ja järjestämään tekstuaalisia epätavallisuuksia ja outouksia. Fludernik kutsuu tätä prosessia *narrativisaatioksi* (narrativization). Kyse on tulkinnasta, jossa lukija pyrkii luomaan kertomuksellisen yhtenäisyyden kaikkien elementtien välillä, vaikka ne sinällään vastustaisivatkin sopimista aikaisempien tasojen kognitiivisiin kaavoihin. (Emt., 45-46.)

Nämä kategoriat herättävät monenlaisia kysymyksiä myös kauhukertomuksiin liittyen. Voidaan tarkastella sitä, kuinka tarinan ytimessä hahmot reagoivat uhkaaviin asioihin, kuinka he havainnoivat omaa ympäristöään ja fyysistä paikkaansa siinä. Toisen tason puitteissa huomio kiintyy siihen, kenen näkökulmasta tarina esitetään, ja käytetäänkö kauhun tunteen luomiseen visuaalista kuvailua, ruumiillista kokemusta vai toiminnallista jännitettä. Kulttuuristen kerrontakäytäntöjen tasolla taas tarkkaillaan erilaisia genrelle tyypillisiä tapoja rakentaa kauhun tunnetta sekä mm. vitsien, legendojen ja arvoitusten käyttöä. Neljäs taso on tietyllä tapaa ”vapain” näistä tasoista, lukijan omaehtoisen tulkinnan tulos, jossa selittämättömät tapahtumat ja yllättävät poikkeamat yhdistetään loogiseksi osaksi tarinamaailmaa.

Fludernik painottaa, että ”luonnolliset” määreet ja kehykset tasoilla 1-3 ovat vain epäsuorasti vastuussa narrativisaatiosta. Luonnolliset yksiköt eivät *aiheuta* narrativisaatiota, vaan narrativisaatio käyttää yksiköitä laajemmassa prosessissa, jossa lukija luonnollistaa tuntemattomia elementtejä. (Emt., 46.)



Kauhukirjallisuudessa nuo tuntemattomat seikat ovat arveluttavia, pelottavia ja shokeeraavia sanoja tai hiljaisuuksia. Freud liikkuu kammottavia (*uncanny*) elementtejä pohtivassa esseessään reaalimaailman psykoanalyysin ja kirjallisuuden esteettisen arvioinnin välimaastossa. Hän kehottaa erottamaan toisistaan tosielämässä koetun kammon ja kirjallisuuden aiheuttamat kammon tunteet (Freud 1985/1919, 370). Hän kuitenkin keskittyy pohtimaan kirjallisuuden kammottavia ilmiöitä psykoanalyttisen tulkinnan avulla. Niinpä hän päätyy sellaiseen määrittelyyn, että kammottavat kokemukset juontuvat joko peitettyjen lapsuuden kompleksien esiintuomisesta tai primitiivisistä uskomuksista, jotka yllättäen vaikuttavatkin tosilta. Tosin hän painottaa vahvasti, että raja ei ole selkeä ja mainitut kammon lähteet ovat keskinäisessä vaikutussuhteessa. (Emt., 372.) Näin ajatellen kauhukirjallisuuden tajunnankuvaukset olisivat nimenomaan kertovan äänen tai henkilöhahmon tapoja käsitellä piiloon painettuja ahdistuksen lähteitä. Itse haluan painottaa sitä, että kirjallisuus nimenomaan luo uutta, eikä sen ”alkuperäistä” tarkoitusta voi psykoanalyysin tavoin selvittää, eheyttää ja tehdä näkyväksi. Kauhukirjallisuus vihjaa rajan taakse ja kiellettyyn, tuottaen nautintoa elvyttäessään pelkoja uudella tavalla, tekstuaalisessa muodossa. Tässä on oleellista kieli, kerronnan artikulaatio joka saa tehonsa reaalimaailman elävän kerronnan keinoista.

Freudin mielestä kirjallisuuden oudot vaikutelmat ovatkin oma tutkimusalueensa, sillä kirjallisuudessa on *jotain muuta* tosielämän kokemusten *lisäksi*, jotain mikä on hyvää maaperää kammottavuuden kokemuksille. (Emt., 372.) Tällainen näkemys on ristiriidassa kognitiivisen tutkimuksen kanssa, jossa kirjallisuuden ominaispiirteiden katsotaan olevan nimenomaan yksi osa tosielämän kokemusta, joka vain välitetään tietynlaisen merkkijärjestelmän avulla.

Esseestä voidaan havaita, kuinka Freud toisaalta pyrkii käyttämään psykoanalyysia tieteellisenä välineenä, jolla kirjallista tekstiä voidaan ymmärtää objektiivisesti. Toisaalta Freud paljastaa välillä ajatuksiaan siitä, että kirjalliset ilmiöt ovat jotain oudompaa ja häiritsevämpää kuin mitä psykoanalyysi tai rationaalinen tiede pystyvät käsittelemään. Itse asiassa esseiden otsikko on lainausmerkeissä, mikä luo epävarmuuden ja merkityksen liukuman mahdollisuuden: itse kieli voi olla ”*uncanny*”, tutut sanat voivat kääntyä merkitsemään jotain aivan muuta. (Bennett & Royle 1995, 38.)

Luodakseen tekstille yhtenäisyyttä lukija haluaa taistella tätä epävarmuutta vastaan. Hän pyrkii *tulkitsemaan* tekstiä, löytämään sille yhtenäisen selityksen jota vastaan asettua, jotakin johon reagoida (peläten/vihaten/suuttuen... ja vaikkapa kaikkia näitä yhtä aikaa). Tulkinta vaatii uuden tiedon lisäämistä, aukkojen täyttämistä ja tekstin sovittamista

lukijan omiin kielellisiin ja tiedollisiin taustoihin. Kyseessä ei kuitenkaan ole yhdensuuntainen operaatio: myös lukijan ymmärtämisen rekisteri muuttuu, ja lukija pyrkii palauttamaan tekstile sen alkuperäisen kontekstin. (Veivo ja Knuutila 2005, 296-297.) Tässä mielessä lukemisella on koko ajan tavoite pyrkiä ”aitoon” lähdekokemukseen, tilaan jossa kirjoitus on tehty (ja jota ei tarvitse psykoanalyttisesti selittää), vaikka kyseistä tekstin syntyhetkeä ei koskaan voi täysin ymmärtää – eikä se ole tekstuaalisuuden tarkoituksaan. Myös kauhun teksti on jatkuvassa liikkeessä, osoittaen kohti tuntematonta, arvaamatonta pimeyttä. Edgar Allan Poen novellissa ”Facts in the Case of M. Valdemar” kammottavan tunnelman luo arvailu siitä, mikä on kuolemassa olleen hypnoosipotilaan tila, kun sitä on häneltä painokkaasti kysytty:

M. Valdemar *spoke* – obviously in reply to the question I had propounded to him a few minutes before. I had asked him, it will be remembered, if he still slept. He now said: ”Yes; no; I *have been* sleeping – and now – now – *I am dead.*” (Emt., 164.)<sup>13</sup>

Uhkarohkeasti ärsytetty kuolleen ihmisen tajunta kommunikoi elävien kanssa, ja aikaisemman tekstiaineksen pohjalta lukija hakee tulkintaa sille, onko kyseessä huijaus, ylikuonnollinen asia vai jotenkin tieteellisesti selitettävä ilmiö. Lukija eläytyy hämmentyneen lääkärin pelkoon, kun eloton ruumis puhuu luonnottomalla äänellä.

Tekstiin sisältyy myös tietyn näkökulman diskurssia ja ideologisia asetelmia; representaation elementit on aseteltu tietynlaisen tulkinnan pohjaksi. Harri Veivo lähestyy diskurssin käsitettä semioottiselta kannalta. Hän muistuttaa, että koska yksikään tulkinta ei kata kaikkia mahdollisia merkitystä luovia elementtejä, on aina mahdollisuus diskursiivisen kokonaisuuden halkeamille ja sitä kautta poikkeaville tulkinnoille. Teos, kirja, kehystää tätä diskurssin ja tekstin yhteistä toimintaa. Kirja luo pohjan kaunokirjallisel tulkinnalle tiettyjen konventioiden puitteissa, sillä on alku ja loppu jotka erottavat sen muista teoksista. Tavallaan kirja siis on (C.S. Peircen teorian mukaisesti) dynaamisesti merkitystä luova objekti, joka kutsuu lukijaa tulkintaan ja olettamaan lopputulosta jossa on tulkintojen yhteinen päätepiste. Käytännössä kirjan kokonaisuus kuitenkin luetaan eri tavoin, loputonta tekstin diskursiivista verkkoa eri tavoin hyödyntäen. (Veivo 2001, 77.)

Voidaan siis määritellä monenlaisia keinoja ja tasoja joiden varassa kertomuksellisuus toimii. Kuitenkin tekstistä tekee kiehtovan suhde, joka vallitsee kerronnallisten ja ei-kerronnallisten elementtien välillä: kiinnostavimpia kertomuksen kohtia ovat usein ne, joissa

---

<sup>13</sup> Edgar Allan Poe: ”Facts in the Case of M. Valdemar”, kokoelmassa *Great Horror Stories*. Lontoo: Chancellor Press 2002. Alkup. novelli 1845.

kerronta jännittyy, hajaantuu, irtautuu kertomuksen hetkestä tai heijastelee itseään. (Bennett & Royle 1995, 48.) Kauhun kerronnan kannalta onkin oleellista, että kerronta *ei* toimi täysin ”taloudellisesti” ja selkeästi vaan jättää tilaa pohdinnalle, epävarmuudelle ja jonkin ääneen lausumattoman ymmärtämiselle.

## 2.4 Mitä tarinan henkilö pelkää?

Eräs kertomuksen luomisen perusmotiivi on kautta kertomisen historian ollut ihmisen kyky tuntea pelkoa. Ilkka Mäyrä on todennut, että muinaisuudesta nykyaikaan siirtyneet kauhistuttamisen tekniikat ovat pysyneet pääsääntöisesti samoina. Esimerkiksi demonologian historiasta voi löytää kirjavan myyttikertomusten, maagisten rituaalien ja uskonnollisen kuvaston perinnön, joiden taustalla ovat universaalit pelon aiheet: sairaus, väkivalta, hulluus ja kuolema. (Mäyrä 1998, 44.)

Demonisten elementtien merkittävä piirre on se, ettei niitä voi jättää huomiotta suoralta kädeltä, sillä usein kertomuksissa yliluonnollisilla olennoilla on kyky välittää erityisiä viestejä (Emt., 28-9). Kolmesta kohdetekstistäni tämä näkyy ehkä selvimmin Lovecraftin ”Haunter of the Dark” -novellissa jossa päähenkilön aiempi tietämättömyys törmää väkivaltaisesti mystisen olennon mukanaan tuomaan, huumaavan pelottavaan maailmankuvaan.

Andrew Bennett ja Nicholas Royle määrittelevät kammottavuuden (*uncanny*) Freudin pohdintojen mukaisesti: se on häiritsevä tunne jostain salaperäisestä, tarkemmin sanottuna outoutta joka löytyy tutun asian ytimestä tai vastaavasti tuttuutta joka havaitaan oudon ilmiön ytimessä (Bennett & Royle 1995, 33). Jotta lukija ymmärtäisi tiettyjen asioiden tutun luonteen, hänen on hetkeksi hyväksyttävä tekstin tarjoama tulkinnan kehys, päästettävä se *lähelle*, kuunneltava sitä kuin tuttavaa, jolloin lukija itse voi tuntea häivähdyksen kammoa joka piilee tutun ja turvallisen sisällä, tai tuttuuden tunteen kun käsittämätön ja outo esitetään hänelle täysin ”luonnollisilta” tuntuvien metaforien avulla. Tähän perustuukin kauhukertomuksen teho ja ero vaikkapa erikoisen rikoksen uutisointiin: kammottava ilmiö pyritään elämään ja kokemaan (enemmän tai vähemmän huumorilla/ironialla sävytettynä), tapahtumaa ei ole tarkoitus eritellä mahdollisimman neutraalisti vaan värittää sen tunteella – fyysisellä, kognitiivisella ja kerronnallisella kokemuksella. Toki sekä uutisointi että kauhufiktio voivat käyttää toistensa keinoja osana omaa kerronnallisuuttaan.

Eräs merkittävä kammottavuuden ilmenemismuoto on tapaus, jossa täytyy pohtia, onko päällisin puolin liikkuva olento sittenkään elävä, tai päinvastoin, voisiko elottomalta näyttävä asia kuitenkin kyetä liikkumaan (Freud 1985/1919). Tällaista epävarmuusefektiä käytetään laajalti kauhukertomuksissa: muumio liikahtaakin yhtäkkiä tai kaukaa katsottuna elävältä vaikuttanut olento paljastuu zombiksi tai robotiksi. Kyseessä on merkittävän rajan rikkominen: elämää ja kuolemaa ei tulisi sekoittaa, inhimillisessä kognitiossa ne ovat jyrkästi erotettuja kategorioita. Toisaalta haaveet kuolemanjälkeisestä elämästä ovat ihmiselle luontainen keino päästä yli kuoleman ajatuksesta, joten kyseessä on hyvin alkukantainen toive johon viittaamalla saadaan aikaan tehokkaita kauhuefektejä. Tässä tutkimuksessa analysoitavassa Clive Barkerin novellissa kuoleman jälkeiseen elämään vihjataan varsin erikoisella tavalla, kun puhutaan mielen yhdistymisestä eläimen tajuntaan.

Freudille kauhukertomuksessa esiintyvä uhkaava olento, joka yrittää viedä hahmolta jotain tärkeää, voi vertautua vihaiseen isään ja kastration pelkoon (Emt., 353). Kastratiopelkoa voi löytää hyvin yleisellä tasolla kaikista analyysiluvun kertomuksista. Näihin pohdintoihin palaan kyseisten analyysien kohdalla.

Mielenkiintoinen kammottavuutta luova teema on *kaksoisolento*, jonka Freud katsoo olevan muunnelma omasta hallitsevasta tietoisuudesta, joka kontrolloi ja ”sensuroi” muun mielen liikkeitä. Tuo ylempi tietoisuus voidaan siis esittää myös ihmisestä erillisenä tahona, jonka objektiksi ihminen itse joutuu. Toisaalta kaksoisolento (sielu ruumiin kopiona) on ollut myös pakokeino kehon kuolemasta, mutta uudelleen esiin tuotuna tällainen olento voi muuttua kuoleman sanansaattajaksi. (Emt., 356-7.)

*Toisto* ei välttämättä ole kammottavuutta luova teema – se on usein myös humoristista – mutta tietyllä tavalla esitettynä saman elementin toistuvuus luo tarinaan reilusti kauhua. Tämä pohjautuu Freudin mukaan pakottavaan sisäiseen tarpeeseen toistaa asioita, joka voidaan havaita pienillä lapsella (ja neuroottisilla potilailla). Tämän pohjimmiltaan tutun tarpeen tuominen esiin uudessa valossa on omiaan herättämään epävarmuutta ja pelkoa. (Emt., 358-361.)

Kammottavuus voi Freudin mukaan myös nousta *pahan silmän* käsitteestä, jossa ihminen jotain tärkeää omaisuutta suojellakseen pystyy kiroamaan kateelliset katseen voimalla. Tähän liittyy *ajatusten kaikkivoipaisuus*, muinaisen animistisen maailmankäsityksen mukainen oletus ajatusten voimasta vaikuttaa ympäröivään maailmaan. (Emt., 362-3.) Analyysiluvun novelleista tähän mahdollisuuteen vihjaa ”Haunter of the Dark”, mihin liittyen pohdin – fyysisiä metaforia käyttäkseni – mielen jakaantumista, hajoamista ja turvaan vetäytymistä.

Lähes itsestään selvä kammon aiheuttaja on kuolema. Myös irtonaiset ruumiinosat, etenkin liikkeessaan aiheuttavat usein kammon tunnetta. Erittäin voimakkaan kauhuelementin voi luoda myös siten, että mielikuvituksen ja toden raja hämärretään kun kuvitelluksi luultu asia ilmestyykin aistittavaan todellisuuteen. (Emt., 364, 366, 367.) Ambrose Biercen novellissa ”Staley Fleming’s Hallucination” tarinan nimihenkilö on kertonut kärsineensä öisin oudosta harhanäystä, jossa ilkeän näköinen koira tuijottaa häntä. Eräänä yönä hänet löydetään huoneestaan kaula raadeltuna:

When the man was dead an examination disclosed the unmistakable marks of an animal’s fangs deeply sunken into the jugular veins.  
But there was no animal. (Bierce 2002, 407.)<sup>14</sup>

Näky on siis kykeneväinen aiheuttamaan tuhoa fyysisessä maailmassa. Konkreettista koiraa ei kuitenkaan näy missään. Psykologisella diskurssilla hallusinaatioksi määritely ilmiö ei pysykään tuon määritelmän sisällä vaan hyökkää aistijansa – kognitiivisen ”isäntänsä” – kimppuun.

Tekstin tyyllillä on kammottavuuden kehittäessä merkittävä osuus, sillä kaikki normaalielämässä kauhistuttava ei vaikuta yhtä kauhealta tarinamaailmassa. Monissa tarinoissa mainitunlaisia elementtejä voidaan käsitellä humoristiseen, sadunomaiseen tai ironiseen sävyyn, mikä rajaa huomattavasti kammottavien tunnelmien kehittäessä. (Emt., 375-6.)

Jos kauhun tilaa ajatellaan kognitiivisena tapahtumana, jossa demoninen voima ottaa subjektin haltuunsa, voidaan sitä tarkastella kuten shamanismin suhdetta henkiin. Muinaisissa shamanistisissa kulttuureissa hengen vallassa oleminen voitiin tulkita harmittomaksi, hyödylliseksi, vaaralliseksi tai moniulotteiseksi. Joka tapauksessa se on universaali tapahtuma joka dramatisoi yksilön ja sosiaalisen ryhmän yhteenkuuluvuutta tai -kuulumattomuutta. (Mäyrä 1999, 30.) Kauhua, tuhoavaa voimaa, arkielämän sisällä piilevää vierautta artikuloiva teksti siis tavallaan pyrkii eroon ympäröivien tekstien ”yhteisöstä” käyttämällä hyväksi näiden luomia turvallisen ja tutun diskurssin keinoja. Samalla se kuitenkin joutuu olemaan enemmän tai vähemmän osa kauhun diskurssin jatkumoa – raivaten sen aluetta uusille tekstiverkoston seuduille tai pyrkien kohti sen perinteistä ydintä joka kuitenkin on aina vanhemman verkoston reuna-aluetta. Pelko ei voi olla täysin erillään

---

<sup>14</sup> Bierce, Ambrose: ”Staley Fleming’s Hallucination”. Kokoelmassa *Great Horror Stories*. London: Chancellor Press. Alkup. novelli kokoelmassa *Can Such Things Be?* 1909.

aiemmista pelkäämisen tavoista, mutta jotain uutta siinä oltava, jotta tekstin toiminta viittaisi yllättävään, outoon ja tuttujenkin asioiden levottomuutta aiheuttaviin puoliin.

Myyttisessä ajattelussa demonit ovat voimakas elementti mutta psykologisen käytännön kannalta ne ovat vain yksi tapa jolla perinteinen yhteisö tekee ymmärrettäväksi ja käsiteltäviksi patologiset ja kaottiset konfliktitilanteet. Demonisia elementtejä sisältävät kertomukset säilyvät saman tyyppisinä sukupolvien ajan, mutta tarkempi merkitys riippuu aina tulkintahetken konflikteista. (Emt., 31.)

Yleinen demonisten elementtien logiikka pysyy kuitenkin samana: demonit ovat pahoja tai ristiriitaisia hahmoja, konfliktien ruumiillistumia. Niiden kautta saa äänen se kielletty subjektiivisuuden puoli, jota ei hyväksytä osaksi sosiaalista minää. Näin ollen demonit ovat kammottavia vihollisia ja samaan aikaan jotain hyvin intiimiä ja läheistä demonisuuden uhrille. (Emt., 31.) Tämä läheisyys ja kammottavuus ilmenee eri tavoin niillä diskursiivisilla keinoilla joita erityyppinen kerronta käyttää. Hetero- ja homodiegeettisen kerronnan lähtökohdat ovat erilaiset, mutta toisaalta niiden käyttämä fokalisaatio määrää paljolti sen, kuinka ”kielletty puoli” nostetaan esille. *Tohtori Moreaun saari* on kertomus, jossa homodiegeettinen kertoja kertoo omia menneisyyden kokemuksiaan arvioivaan sävyyn. Kahdessa muussa analysoitavassa novellissa kertojat näyttävät olevan heterodiegeettisiä, mutta se ei estä heitä kuvaamasta henkilöahmojen sisäisiä pelkoja ja niiden shokeeraavaa toteutumista.

Jos tarkastellaan demonisten olentojen ja voimien kuvauksia, huomataan että demonin määritelmä ei rajoitu tiettyihin piirteisiin. Ne voivat ottaa erilaisia muotoja ja ovat siinä mielessä ”muodottomia”. Joitakin yleisiä piirteitä on kuitenkin havaittavissa. Monien kulttuurien demonit ovat ihmismäisiä hahmoja, joilla on eläimille kuuluvia osia kuten sarvia, siipiä ja pitkiä hampaita. Usein ne myös asuttavat hylättyjä seutuja kuten raunioita ja hautausmaita. (Mäyrä 1999, 32-3.) Siispä ne ovat monella tapaa ihmisyyden ja sivilisaation sekä jonkin muun – luonnon, petomaisuuden, epäjärjestyksen - välimaastossa. Paikoissa, joissa inhimillisen merkityksen osat käyvät läpi siirtymävaihetta joksikin muuksi (Emt., 33), on siis jotain huolestuttavaa, joka vaatii demonisen diskurssin luomista. Jokainen kolmesta analyysilukujen kohdetekstistäni käsittelee tavallaan rajaa, jossa inhimillisyys ja sivilisaatio on muuttumassa joksikin muuksi. Tuossa välitilassa todellisuus on tutkimaan saapuvalla subjektille demoninen: pelottava ja samalla hänen sisintään koskettava, vastenmielinen mutta jollain tavalla kokijaa kaltaiseksi muuttava.

Kristillisen perinteen demonisuus on syntynyt erilaisien historiallisten lähteiden pohjalta: Vanhan Testamentin demonit olivat vielä osa Jumalaa ja tämän alaisuudessa

toimivia apureita. Uuden Testamentin aikaan Saatana ja pahat henget käsitettiin jo selkeästi erillisenä vastavoimana, ja niiden on katsottu olevan ruumiillistumia niistä uhkista, joita kristinuskon ympärillä on nähty sen kehittyessä – siksi myös juutalaiset voitiin nähdä pahan edustajina ja Jeesuksen tappajina. (Emt., 36-42.)

Raamatusta juontaa myös demonisten voimien kaksijakoinen diskurssi: yhtäältä demonit voivat olla langenneita enkeleitä johtajanaan ”Pimeyden prinssi”, toisaalta ne voidaan esittää groteskin ruumiillisina, ihmisen ja eläimen välimuotoina. Näitä kahta traditiota ei kuitenkaan voi käsitellä täysin erillisinä, sillä ne esiintyvät taiteessa ja kirjallisuudessa pitkälti toisiinsa sekoittuneina. (Emt., 50-51.) Demoniset elementit voivat siis tulla esiin monenlaisissa ristiriitatilanteissa, olivatpa tilanteet sitten maanläheisiä tai ylviä ja eppisiä.

Aina demonisen elementin ei siis tarvitse olla yliluonnollinen hirviö. Noël Carroll kuitenkin korostaa, että on tärkeää tehdä ero sellaisten tarinoiden välillä, jotka aiheuttavat lähinnä psykologista piinaa ilman kammottavia ja outoja ilmiöitä, ja varsinaisten kauhufiktioiden välillä, joihin hänen teoriansa perustuu. Ja toki näiden kerrontatyyppien muodot voivat myös risteytyä ja käyttää toistensa piirteitä. (Carroll 1990, 42.) Omista tutkimuskohteistani Wellsin *Tohtori Moreaun saari* on kertomus, joka toimii hyvin vahvasti myös psykologisen jännityksen ja tieteellisen arvioinnin varassa, mutta siinä on kuitenkin selkeästi esillä myös ahdistavien ja outojen olentojen läsnäolo, joiden katseleminen aiheuttaa kertojalle kammon tunteita. Siispä se onkin mielenkiintoinen välimuoto seikkailutarinan, jännityskertomuksen ja kauhun välillä. Siinä uhkaavat ja arvaamattomat olennot värittävätkin muuten rationaalisesti jäsentynyttä maailmankuvaa.

Kuinka erilaisista tarinoiden teemoista ja ilmapiiristä sitten otetaan selkoa? Tekstin lukeminen on prosessi, jossa jo luetut kertomuksen osat toimivat jatkuvasti osana koko ajan muotoutuvaa näkemystä. Aikaisemmat tekstuaaliset osuudet elävät tiivistyneinä erilaisiksi mielikuviksi lukijan tajunnassa ja värittävätkin omalla tavallaan sen hetkistä tekstin ymmärtämistä. Roman Ingarden huomauttaa, että lukijan mieleen vaikuttavat myös tekstin *myöhemmät* elementit joita ei vielä ole ehditty lukea. Usein lukija aavistelee ja päättelee tekstin vihjausten ja kysymysten pohjalta niitä tekstin ilmiöitä, jotka tulevat hetken kuluttua esille. Lukija on aina tietoinen prosessista, jossa tarina kehittyy uusien vaiheiden syntymisen kautta. Hän voi myös tiedostaa sen, että tarinan tuntemattomien osien määrä vähenee koko ajan. Tällaiset ilmiöt antavat lukemiselle tunteen *etenemisestä* joka tapahtuu kullekin tekstille tyyppillisen temmon ja dynamiikan sävyttämänä. (Ingarden 1973, 103.)

Kertomuksessa vastaan tulevat epävarmat (*indeterminate*) kohdat voi Ingardenin mukaan lukea kahdella eri strategialla. Joskus lukija pyrkii hyväksymään epävarmat kohdat sellaisinaan, jotta käsittäisi kertomuksen tyypillisen rakenteen mahdollisimman hyvin. Toisaalta useimmiten lukija tiedostamattaan täyttää monia epävarmuuskohtia ratkaisulla, jotka eivät ole lähtöisin tekstistä. Näin ollen siirrymme tekstin ulkopuolelle useissa kohdissa sitä tiedostamatta. (Ingarden 1973, 52.) Kauhukirjallisuuden kannalta oleellista onkin epävarmuus siitä, miten jokin ilmiö tai olento voi olla mahdollinen – tai miten sen ylipäänsä voi käsittää joutumatta itse pelon valtaan. Kyse on kiinnostuksesta outoa ja tuntematonta kohtaan, tasapainoilusta varmojen ratkaisujen ja tuntemattoman kuilun välillä. Lyömällä tekstin pelottavalle osalle tyypillinen tai hupaisa leima voidaan kauhu joksikin aikaa välttää; se tosin pilaa kauhukertomuksen lukemisen idean.

Kun ajatellaan kauhua aiheuttavaa elementtiä, joka useimmiten ilmenee jonkinlaisena hirviönä. Tuo hirviö voi aiheuttaa kauhun tunteen, jos lukija tajunnassaan ymmärtää sen sekä uhkaavaksi että ”epäpuhtaaksi”<sup>15</sup> (*impure*); jos olento olisi pelkästään uhkaava, tunne olisi pelko, jos pelkästään epäpuhdas, tunne olisi inho (Carroll 1990, 28). Siispä lukijan arviot siitä, mitä tarinan henkilö pitää vaarallisena ja epäpuhtaana, vaikuttavat kauhukirjallisuudelle tyypillisen tunteen syntyyn. Lisäksi olennainen, joskaan ei aina välttämätön, piirre on henkilöhahmon tarve *välttää fyysistä kontaktia* hirviön kanssa (Emt., 28). Tällä tarpeella ja sen vastakohtalla, halulla päästä kosketuksiin, saadaan kauhukirjallisuudessa aikaan tehokkaita kontrasteja. Myös tähän liittyviä tehokeinoja otan esille seuraavissa analyysiluvuissa.

Carroll kutsuu *arviointikategoriaksi* (*evaluative category*) sitä tunteen osaa, joka määrittelee tietyt hirviöt tiettyyn tunteeseen liittyväksi. Jokin ihmeellinen olento voi aiheuttaa monenlaisia tunteita, mutta jos se ei kuulu kauhun tunteen arviointikategoriaan, se ei herätä kauhun tunnetta. (Emt., 28.) Esimerkiksi yksisarvisen hahmo liitetään yleensä ihailun ja luottamuksen tunteisiin, kun taas vampyyri liittyy kauhun väristyksiin.

Arviointikategorian suhde fyysiseen *tunnereaktioon* on kausaalinen (pelottavaksi arvioitu olento aiheuttaa moninaisia fyysisiä reaktioita), mutta kategorian suhde itse tunteeseen on perustavaa laatua eikä lainkaan sattumanvarainen. (Emt., 29.) Näin ollen tunteen kohteena oleva olento määrittää koko fiktiivisen kauhun toimintatapaa: tietynlaiset kauhistuttavat olennot luovat juuri sen tunteen, johon fiktiivisellä kauhulla pyritään.

---

<sup>15</sup> Merkityksessä ”saastainen”, ”epäilyttävä”, ”kieroutunut”.



Usein kauhukertomuksissa lausutaan selkeästi ääneen jonkin hirviön epäpuhtaus. Mutta jos sitä ei selkeästi osoiteta, millainen olento sitten voidaan määritellä epäpuhtaaksi? Eräs tärkeä ominaisuus, johon jo aiemmin viitattiin, on kulttuuristen kategorioiden rajojen rikkominen: olento voi kuulua *yhtä aikaa useampaan* kategoriaan, toisaalta *muodotonta* olentoa ei pysty sijoittamaan kunnolla mihinkään kategoriaan, ja *epätäydellinen* olento taas ei täytä kaikkia tietyn kategorian edellyttämiä piirteitä. (Emt., 32.) Jokaisessa analyysiluvun novellissa uhkaavat olennot ja voimat ovat jollain tavoin kategorisesti rikkonaisia tapauksia, ja onkin kiinnostavaa vertailla, miten erilaisilla diskursiivisilla käytännöillä niiden kammottavaa vaikeasti määriteltävyyttä perustellaan.

Bennett ja Royle esittävät, että tietyssä mielessä itse kirjallisuus kokonaisuutena voitaisiin määritellä outouden ja *uncannyn* puhetavaksi: kirjallisuus käsittelee jatkuvasti tuntemisen ja ajattelun kummallisempia puolia (Bennett & Royle 1995, 34). Tämä liittyy jo aikaisemmin käsiteltyyn vieraannuttamiseen, jonka avulla haastetaan tutun maailman rajoja ja merkityksiä. Taiteella ja kirjallisuudella on kyky rakentaa uusi todellisuus joka on häiritsevästi ja kiehtovasti erilainen kuin se mistä arkitodellisuutena puhutaan.

Kauhukirjallisuuden aiheuttama tunne on siis johdettavissa tekstin lukijan kognitioon, joka arvioi tietyt elementit kauhun vaikutuskategoriaan kuuluviksi. Tunteet ovat siis ikään kuin tietoisesti eriteltyjä. Toisaalta on korostettu, että tunne voi vaikkapa tanssiessa perustua enemmän biologiaan ja fysiologiaan kuin kognitiiviseen tilanearvioon. Carroll taas huomauttaa tähän, että myös tanssiessa tanssijan tuntemukset perustuvat hänen arvioihinsa siitä, miltä hän näyttää muiden silmissä, miten hän itse hallitsee kehoaan, miten aktiivisesti hän pystyy seuraamaan musiikin rytmiä jne. Joka tapauksessa Carroll korostaa, että ainakin fiktiivisen kauhun kokeminen kuuluu niihin tunteisiin, jotka perustuvat kognitiiviselle arvioinnille. (Carroll 1990, 36.)

Toisaalta myös *shokkivaikutus* on asia, johon viitataan kun halutaan korostaa sitä, että kauhun tunne ei välttämättä perustuisi kognitiiviseen arvioon. Toisaalta äkilliset yllätykset säikäyttävät tarinan seuraajia muissakin lajityypeissä kuin kauhussa, eikä shokeeraava yllätys läheskään aina aiheuta kammon tunnetta. Carroll näkeekin shokkivaikutuksen lähinnä refleksinä, eikä niinkään tietylle lajityypille ominaisena tunteena. Lisäksi kauhufiktion lukijan tai katselijan ei välttämättä tarvitse lainkaan kokea yllättävää shokeeraavaa säikähdystä. (Emt., 36.)

Kammo ja epäselvyys on Bennettin ja Roylen mukaan *kokemus* sen sijaan että se olisi kirjoittajan käyttämä teema tai tekstissä oleva ominaisuus. Kammottavuus on vaikutus, joka syntyy lukemisen ja tulkinnan pohjalta. Kyseessä on siis lukijan kokemus, joka ei ole

kirjan riveillä vaan vieras keho itsemme sisällä. (Emt., 39.) Kauhukirjallisuuden aiheuttamat tuntemukset määrittävät uudella tavalla lukijan kehon, luovat uuden aistitodellisuuden arkikokemuksen rinnalle. Tuota toista kehoa kohti lukija kurottautuu, oli kyseessä sitten kertomus pelottavista hirviöistä, ihmismielen raadollisesta puolesta tai maailmankaikkeuden huimaavista tuntemattomista ulottuvuuksista.

Näiden teoreettisten mietintöjen avulla lähdän seuraavissa luvuissa analysoimaan tarkemmin kolmea erilaista kauhukertomusta. On siis aika tutkia ja tunnustella, miten nuo kertomukset esittävät kauhun toiminnan ihmisen tietoisuudessa ja kuinka siitä artikuloidaan lukijalle yhtä aikaa kiehtova ja pelottava prosessi.

### 3. Kauhuhu: kammottava, kiehtova erilaisuus

Tohtori Moreaun saarella nimetty tohtori yhdistelee ihmisiä ja eläimiä luodakseen uudenlaista elämää, ymmärtääkseen miten älylliset olennot kehittyvät.

Ovatko nämä tieteellisillä kokeilla luodut kammottavat hahmot siis demonisia? Äkkiä ajatellen ne voisi käsittää vain hieman hämmennystä ja surua aiheuttaviksi olennoiksi, joiden kuvauksessa ei tule esille mitään todellisuuskäsityksiä ja subjektiivien rajoja uhkaavia ongelmia. Kyse olisi näin ollen rationaalisesta (ja ennalta arvattavastakin) ilmiöstä, jota pystytään näin ollen käsittelemään rationaalisen diskurssin avulla.

Vuosina 1866-1946 elänyt H.G. Wells oli monipuolinen kirjoittaja, jonka tunnetuimmat tekokset kuten *The War of the Worlds* ja *The Invisible Man* voidaan luokitella scifiksi. Hän oli kuitenkin hyvin monipuolinen kirjoittaja, kokeillen lähes kaikkia kaunokirjallisuuden genrejä sekä myös ei-fiktiota. Hänen sosialistinen taustansa ja poliittinen osallistumisensa heijastuukin moniin hänen teoksiinsa.

Manuel Aguirre kutsuu 1800-luvun lopulla esiin nousevaa kauhukirjallisuuden tyyliuuntaa kosmiseksi kauhuksi (*cosmic terror*), jonka ensimmäiseen sukupolveen hän laskee Wellsin kuuluvan. Tässä suuntauksessa yksilö ei enää kohta henkilökohtaista pimeää puoltaan, vaan löydetään uhka yhteisölle ja maailmalle laajemmassa mittakaavassa. (Aguirre 1990, 147.) Olennot kertomuksessa *Tohtori Moreaun saari*<sup>16</sup> eivät ole kertoja-päähenkilön omia demoneita vaan toisenlainen, laajempi uhka ihmisyydelle yleensä. Tuon uhkan ruokkija on kuitenkin rationaalinen ja (päällisin puolin) edistyksellisiin arvoihin vetoava tiedemies.

Kuinka maailmaa hahmottava subjekti siis luo mielikuvansa noista kummallisista olennoista, ne luoneesta ihmisestä ja syistä tuon luomistyön takana?

#### 3.1. Prendick muistelee ja selittää

Yksi tapa tutkia ensimmäisen persoonan kerrontaa käyttävän kertojan suhdetta tarinaan on tarkastella hänen suhdettaan menneeseen itseensä, jonka tarinaa hän kertoo. Samoin kuin kolmannen persoonan kerronnassa, tarinan kokeneen henkilön *retrospektiivisessä* kerronnassa tuo suhde kertovan äänen ja kokevan mielen välillä luo pohjan erilaisille kerronnallisille tekniikoille<sup>17</sup>. Yhdessä ääripäässä on valistunut, tiedostava kertoja, joka

---

<sup>16</sup> Viitteissä TMS.

<sup>17</sup> Lisäksi Cohn esittelee pelkälle sisäiselle monologille perustuvaa kerrontatapaa ja selkeän minuuden

tietävästi selittää menneisyydessä kohdatut ongelmat ja kysymykset. Toisaalta kertoja voi tiiviisti samastua menneisyyden minuuteensa, tietäen ja tuntien samat asiat mitkä tarinan tapahtumahetkelläkin tiesi ja tuns. (Cohn 1978, 143.)

Cohn esittää, että aivan kuten psykonarraatio kolmannen persoonan tekniikassa, voi retrospektiivinen ”itseään kertova” kertoja artikuloida äänettömäksi jääneitä mielentiloja tai tiivistää pitkän ajan psykologisia kehityskulkuja. Toisaalta erityistapauksissa kertoja voi käyttää myös suurempaa menneisyyden tietoisuutensa esitystapaa: hän voi siteerata tai selostaa ajatuksia joita hänen mielessään tuolloin liikkui. (Emt., 143-4.)

Kertoja, joka selvin ajatuksin alkaa kertoa menneistä ajasta ja silloin vielä ratkaisemattomista ongelmista, käyttää Cohnin määritelmän mukaan *epäyhteensopivaa* (*dissonant self-narration*) kerrontaa. Tämän tyyppinen kerronta kehittyi kirjallisuudessa huippuunsa 1800-luvun aikana, ja Cohn käyttää esimerkkinä mm. Proustin tekstiä. (Emt., 145.) ”Tohtori Moreaun saari” toimii varsin selkeästi epäyhteensopivan kerronnan puitteissa: kertoja selittää, mistä hänen menneisyyden minuutensa tuntemukset saarella johtuivat. Lisäksi hän arvioi sekä arvottaa tapahtumia ja ihmisten toimia jälkeinpäin, lisäten ja sävyttäen menneisyyden tietoa.

Vastakohtana edelliselle, omaa menneisyyttään maltillisesti selittävälle kerronnalle on Cohnin määrittelemä *yhteensopiva* (*consonant self-narration*) kerronta. Tämä tekniikka alkoi 1800-luvulla ilmetä osittain kritiikkinä epäyhteensopivaan kerrontaan. Yhteensopivan kerronnan kertova taho on tietyllä tapaa ”vaatimaton” (*unobtrusive*) jättäessään oman kerrontansa korostamatta, eläytyen suoraan menneisyyden kokevaan minuuteen. (Cohn 1978, 153-5.) Onkin mielenkiintoista etsiä tarinasta kohtia, joissa lähestytään kerrontatilanteen yhteensopivuutta tapahtumatilanteen kanssa. Siltä pohjalta voidaan tarkastella, millaisilla diskursiivisilla keinoilla kertoja kutsuu lukijaa samastumaan omaan kokemukseensa, sekä millaisten tilallisten ja ruumiillisten metaforien avulla kauhua kokeva minä tuodaan lähemmäs.

Oman tajunnan esittämiseen voidaan tietenkin käyttää myös *itse siteerattua monologia* (*self-quoted monologue*). Tämä yleinen kerrontatapa mahdollistaa menneiden ajatusten suoran lainaamisen ikään kuin alkuperäisessä asussaan. Kerronnan tyylistä ja tarpeista riippuu, kuinka selvästi lainatut ajatukset erotetaan kerrontahetken mielenliikkeistä. (Cohn 1978, 161-2.)

---

rajoittamatonta kerrontaa. Ne eivät kuitenkaan ole oleellisia tässä, koska tarina toimii perinteisen retrospektiivisen kerrontatekniikan avulla.

Johdannossa luodaan kehys tulevalle tarinalle: päähenkilö Edward Prendickin veljenpoika kertoo löytäneensä seuraavan tarinan kuolleen setänsä jälkeen jättämien tavaroiden joukosta. Tällä tavoin vahvistetaan kertomisen konkreettista tekoa: seuraavilla sivuilla oleva tarina on itse sen kokeneen miehen kirjoittama.

Rimmon-Kenan esittelee kolme akselia joilla kaunokirjallisen hahmon moniulotteisuutta voidaan tarkastella: *kompleksisuus*, *kehittyvyys* ja *sisäisen elämän kuvaus* (Rimmon-Kenan 1991/1983, 55). Näissä analyyseissä en pyri luomaan kattavaa tarkastelua novellien keskeisistä henkilöistä näillä mittareilla, mutta joitakin kauhun artikuloinnin tapoja kyseisten ominaisuuksien tarkastelu auttaa ymmärtämään. Wellsin kertomuksen minäkertoja ei ole kovinkaan kompleksinen, sillä hän pyrkii lähinnä selviämään hengissä ja käsittämään, mitä hänen ympärillään oikein on tekeillä. Eniten monimutkaisuutta on hänen pohdinnoissaan siitä, missä kulkee ihmisyyden ja eläimellisyyden raja. Kehittyvyys perustuu olennaisesti saaren kauhujen käsittämiseen ja tapahtumien retrospektiiviseen pohdiskeluun. Näin hahmon kehittyvyys on tärkeä seikka sen kannalta, kuinka järkyttävät tohtorin kokeiden uhrin selitetään ja kuinka Prendick oppii suhtautumaan kyseisiin olentoihin. Kehitystä tapahtuu myös suhtautumisessa itse tohtoriin ja tämän apulaiseen Montgomeryyn. Sisäisen elämän kuvaus taas on tarinassa jälkeinpäin tehtyä arvottamista ja reaktioiden tulkintaa, siis lähinnä sen selittämistä, kuinka kertoja selvisi ulkoisen maailman vaaroista.

Carroll on määritellyt yhdeksi tyypilliseksi kauhukertomuksen juonirakenteeksi sellaista, jossa joku hahmo intohimoisesti ikään kuin kurottaa liian kauas (*overreacher plot*), kielletyn tiedon perään (Carroll 1990, 118). Tohtori Moreau sopii täydellisesti luomaan tällaista rakennetta ”hulluna tiedemiehenä”. Tarinan kerronta jaksottuu pitkälti sen mukaan, kuinka Moreau saa pidettyä luomuksensa kurissa ja mikä hänen asemansa on saaren asukkien hierarkiassa.

Kertomus alkaa kertojan eli Edward Prendickin omalla näkökulmalla uutiseen *Lady Vain* -nimisen laivan katoamisesta. Hän sanoo että yleinen tieto tapahtumapaikasta ja -ajasta pitää paikkansa. Mutta tämän lisäksi: ”Minulla on nyt kuitenkin lisätä *Lady Vainista* julkaistun tarinan rinnalle toinen yhtä kauhea – ja taatusti paljon omituisempi kertomus” (TMS, 7). Näin kertoja luo omaa asemaansa jonkin mullistavan kertojana, ikään kuin varmistaakseen että lukijat pysyisivät kiinnostuneina mukana.

Haaksirikon jälkeen kertoja on oman pelastusveneensä ainoa eloonjäänyt, ja hän ajelehtii yksin, vähitellen tajuntansa menettäen. Lopulta kuitenkin saapuu alus, jonka kyytiin kituva mies nostetaan. Prendick muistelee: ”Ajatukseni harhailivat ilmeisesti jo ties missä, ja silti muistan kaiken jokseenkin tarkkaan [...] Hämärä muistikuva minulla on nostamisesta

laskusillalle [...] Luulen tajunneeni kuinka jotain litkua kaadettiin suuhuni. Siinä kaikki.” (TMS, 9.) Tällaiseen muistikuvaan loppuu johdanto, ja näin kertoja käyttää luonnollista muistojen kertomisen tapaa, jossa aukkoisuus varmistetaan ”siinä kaikki” -toteamuksella. Samalla kerronta luo kognitiivisen kokemuksen kuvan siitä, kuinka näkymät ja aistimukset vaihtelevat irrallisina, epäselvinä kuvina.

Laivassa Prendick ystäväystyy Montgomery-nimisen, hieman yksinkertaisen miehen kanssa. Kun Prendick kysyy saaresta, jolla Montgomery sanoo asuvansa, tämä sanoo että sillä ei ole nimeä. Ja lisäksi: ”Hän katsoi minua alahuuli roikkuen ja näytti yhtäkkiä niin harkitun tyhmältä, että ymmärsin hänen haluavan välttää kysymyksiltäni. Pidin hienotunteisesti suuni kiinni.” (TMS, 13.) Kertoja kuvaa oman mielensä loogista toimintaa ja arvioi sosiaalisen käytöksensä laatua. Näin kertoja luo itsestään kuvan maltillisena tarkkailijana, ja tarkkailun alla on myös menneisyys sinänsä: kaikkea ei voi muistaa mutta tapahtumat on selitettävä mahdollisimman asiallisesti, vailla turhia rönsyilyjä ja epäselvyyksiä.

Äkkipikaisen kapteenin kanssa syntyy riitaa, ja tämä ajaa laivasta Montgomeryn, tämän mukana matkustavan valkotukkaisen miehen (joka myöhemmin esitellään tri Moreauksi), näiden mukana olevat oudot ihmismäiset olennot ja eläimet. Lisäksi kapteeni jättää myös kertojan yksin pieneen vuotavaan veneeseen ajelehtimaan.

Olin yhä – muistanette – voimaton edellisen veneseikkailuni jäljiltä; olin typertynyt ja heikko, ja uskoni alkoi pettää. Ja niin kävi, että yhtäkkiä aloin tuhertaa itkua ja nyyhkiä kuin joskus pikkulapsena. [...] Rukoilin ääneen kuolemaa Jumalalta. (TMS, 26.)

Tällä tavoin kertoja pyrkii koko ajan säilyttämään tunnustuksellisen otteen, puhutellen lukijaa ja viitaten omaan tilitysprosessiinsa. ”Ja niin kävi” on kerronnallinen ilmaus, joka käyttää ”kertomisen” kehystä ja nostaa selkeämmin esille kertojan oman äänen. Kulttuurisella tasolla lukija sijoittaa selitykset tunteenpurkauksen syistä ja kuoleman rukoilun tietynlaisen ihmiskuvan ja aikuista miestä koskevan käsityksen kehyksiin.

Muut laivasta poistetut, jotka ovat isommassa veneessä, eivät kuitenkaan jätä Prendickiä oman onnensa nojaan vaikka ensin niin aikoivat. He sitovat pienen veneen omansa perään ja antavat kertojalle äyskärin. Pian tämä saa ensimmäiset aavistukset ihmismäisten olentojen kammottavuudesta:

[Moreausta] silmäni matkasivat hänen kolmeen mieheensä, jotka olivat todella outoa porukkaa. Näin ainoastaan heidän kasvonsa, mutta heidän kasvoissaan oli jotain – en tiennyt mitä – joka sai minut värähtämään inhosta.

He vaikuttivat silloin minusta tummaihoisilta miehiltä, mutta heidän raajansa oli ihmeellisesti kiedottu johonkin ohueen ja likaiseen valkeaan kankaaseen aina sormia ja

jalkateriä myöten. [...] Turbaanitkin heillä oli, ja niiden alta heidän salamyhkäiset kasvonsa pilkistivät minua kohti, ulkonevat alaleuat ja kirkkaat silmät. (TMS, 28.)

Kertoja mukautuu menneisyyden vaikutelmiinsa, mutta muistaa muistuttaa, ettei *silloin vielä* tiennyt kammonsä syytä ja että hahmot vaikuttivat *silloin* tummaihoisilta miehiltä. Oleellista on tarkasti kuvailla ja palauttaa mieleen, millaisia oudot olennot olivat sen hetken näkökulmasta katsottuna. Näin kertoja luo itsestään kuvan tarkkana havainnoijana, joka pyrkii kirjoittamalla selittämään – ehkä myös itselleen – mikä häntä saaren asujaimistossa niin kovasti järkytti.

Mielenkiintoinen, realistista vaikutelmaa lisäävä yksityiskohta on veljenpoika Charles Edward Prendickin välihuomautus, kun kertoja on kuvannut saaren maantiedettä: ”[...] suhteellisen matala saari oli pinta-alaltaan käsittääkseni parikymmentä neliökilometriä. (Tämä kuvaus sopii täydellisesti Noblen saareen – C.E.P.)” (TMS, 81.) Johdannossa dokumentin aitoudesta kertonut veljenpoika vilahtaa siis nopeasti tässä kohdassa kuin vakuuttaakseen, että Moreaun saari todella sijaitsee tunnetuilla kartoilla.

Kertoja myös kuvailee tarkasti eri tyyppiset elämänmuodot, joita tohtori on muokannut. Tällaiset selostukset ovat erillisinä osinaan tekstissä, ikään kuin siistittynä uudelleenjärjestelynä niistä kauhuista joita saarella on tullut vastaan. Kertojan tapa rakentaa tarina on siis selittävä, selventävä ja opettava. Itse asiassa, kun edellisen luvun loppupuoli on kulunut eläinkansan tapojen ja ulkonäön pohdiskeluun, alkaa seuraava luku pahoittelulla: ”Mutta nyt kokemattomuuteni kirjoittajana johtaa minut harhaan, ja tarinani punainen lanka uhkaa kadota.” Kertoja siis reflektoi sekä menneisyyden minäänsä että tämänhetkistä tehtävänsä kirjoittajana.

Ne harvat kohdat, joissa kertoja lainaa menneisyyden ajatuksiaan, ovat yleensä kysymysten ja kiihkeän hämmästelyn tilanteita. ”Mikä kumma hän oikein oli – ihminen vai eläin? Mitä hän minusta tahtoi?” (TMS, 44.) Näin miettii kertoja kohdatessaan metsässä kummallisen olennon. Kerrontahetkellä hän jo tietää, millainen otus on kyseessä, mutta ajatusten kiihkeyttä korostaakseen hän lainaa epäsuorasti omassa mielessään sinkoilleita kysymyksiä. Preesensmuotoista, suoraa tapahtumahetken ajatusten esittämistä kertoja ei kuitenkaan kertomuksessa käytä.

Kertomuksessa tapahtuu loppupuolella merkittävä käänne, kun Moreau ja tämän apuri kuolevat, Prendick jää ainoaksi ihmiseksi saarella ja saa sekalaiset olennot tottelemaan itseään.

Tähän malliin alkoi pidempi jakso oleskelustani tohtori Moreaun saarella. Mutta sen yön ja lopun välillä ei tapahtunut kuin yksi kertomisen arvoinen asia [...] Mielessäni on yhtä ja

toista, mistä voisin kirjoittaa, minkä unohtaakseni antaisin ilomielin oikean käteni. Mutta niillä ei ole merkitystä itse tarinan kannalta. (TMS, 121.)

Kertoja painottaa tiedon välittämisen tärkeyttä ja velvollisuuttaan kertoa lukijalle oleellisimmat puolet tarinasta. Samalla hän myös pyytää myötätuntoa lukijalta: muistelu on tuskallista, eikä hän edes halua muistaa kaikkea mistä olisi mahdollista kirjoittaa. Tarinan loppupuolella hämmästely ja kuvauksen tarve alkaa vaihtua unohtamisen ja syrjään vetäytymisen tarpeeseen. Itse asiassa aivan kertomuksen lopussa, kun kertoja on jo pelastautunut saarelta ja kertoo elämäntavoistaan kehittyneen länsimaisen sivilisaation keskellä, paljastaa kertoja suurimman kauhun: ihmisen takana piilevän eläimellisyyden ja sokeiden vaistojen myllerryksen, jotka vain on valjastettu osiksi onttoon sivistyksen näytelmään.

### **3.2. Äänet muurin takaa ja metsän siimeksestä**

Kertomuksen seitsemäs luku on nimeltään ”Lukittu ovi”. Salaisuuksien, peiteltyjen ja vähäteltyjen hirveyksien teema on oleellinen jännityksen luoja etenkin tarinan alkupuolella. Siispä jonkin esteen takaa kuuluvat äänet, suojan taakse katoavat hahmot ja kasvojen taakse jäävät ajatukset ovat tärkeässä asemassa käyttäessään erilaisia tilallisia skeemoja, joiden pohjalta ahdistava ja kummallinen ympäristö hahmottuu.

Ikkunasta näin yhden noista käsittämättömistä valkopukuisista miehistä raahaamassa pakkilaatikkoa rantahietikolla. Pian ikkunanpuitteet kätkivät hänet. Sitten kuulin avaimen käyvän lukossa takanani. Hetken kuluttua kuulin lukitun oven läpi hirvikoirien ääntelyä – ne oli tuotu nyt rannalta ylös. Saatoin kuulla niiden tassujen taukoamattoman rapinan ja Montgomeryn äänen hänen rauhoittellessaan niitä (TMS, 34.)

Näkö- ja kuulohavaintojen antamat satunnaiset vihjeet siitä, mitä saarella puuhaillaan, luovat tunnelmaa jossa henkilöillä on tuntemattomia motiiveja ja päämääriä. Sen sijaan että kertoja jälkeinpäin kuvailisi kuin ylätuloista, kuinka ihmiset ja eläimet liikkuvat hänen mökkinsä ulkopuolella, hän pyrkii tarkasti muistelemaan aistihavaintojaan, jotta epävarma tunnelma välittyisi myös kerrontahetkeen. Se, että hirvikoirat on tuotu rannalta ylös, selviäisi lukijalle kyllä pelkkien äänien perusteella, mutta kertoja haluaa painottaa tuolloin päähänsä tullutta, kysymyksiä herättävää ajatusta.



Huomiota herättävä mentaalinen skeema olentojen kehitykseen liittyen on piiloon painautumisen ja takaisin ryömimisen skeema. Seuraavassa tohtori tilittää kokeidensa vaikeutta.

Hiljaisuuden jälkeen:

”Ne taantuvat. Heti, kun käteni irtoaa niistä, alkaa eläin ryömiä takaisin, alkaa vaatia taas oikeuksiaan...”

Toinen pitkä hiljaisuus. (TMS, 78.)

Keskustelun kulku nojaa kognitiiviseen kehikseen siitä, miten puhe etenee. Hiljaisuutta ei siksi tarvitse enempää selittää. Se ei tarkoita, että maailmasta olisivat hetkeksi kadonneet kaikki äänet (tapahtumahetkellä tai jopa kirjoitushetkellä) vaan että kumpikaan keskustelija ei esitä mitään sanallisesti.

Eräs merkittävä tajunnallinen käänne tapahtuu, kun Prendick katselee Moreaun kasvoja ja aavistaa, kuka tämä on:

[S]amalla mieleeni sukelsi jonkin tiedostamattoman aivotoiminnan kautta tietty sanayhdistelmä: ”Moreaun...mielentilat” – niinkö se oli? ”Moreaun...?” Ah! Ajatukseni lennähtivät kymmenen vuoden päähän. ”Moreaun mielettömyydet”. Fraasi ajalehti tajunnassani vähän aikaa[...] (TMS, 35.)

Kuin ympäröivän (siis menneisyydessä kertojaa ympäröineen) meren innoittamana ratkaisun tarjoava sanayhdistelmä esitetään sukeltamisen ja kellunnan metaforien avulla. Samalla mielestä saadaan kuva häilyvänä, vesimäisenä ympäristönä, jossa asiat nousevat pintaan ja myös vajoavat pinnan alle. Tässä kohtaa kertoja myös mukautuu silloiseen ajatustenjuoksuunsa, niin että käytetään pohdinnan epäsuoraa lainausta. Kirjoittaessaan ”Ah!” kertoja elää uudelleen oivalluksen hetken, minkä jälkeen hän selittää tarkasti tohtorin skandaalinkäryisen tieteellisen taustan.

Muurien ympäröimältä pieneltä aukiolta, jonne Prendickillä ei ole näköyhteyttä, kuuluu eläimen tuskanhuutoja:

Huutojen henkinen vaikutus kasvoi tasaisesti, kasvoi lopulta niin äärimmäiseksi kärsimyksentunteeksi, että en kestänyt sitä kauempaa siinä ahtaassa huoneessa. Astuin ulos ovesta iltapäivän unettavaan kuumuuteen [...] Valitushuudot kuuluivat vielä kovempina ulos. Se oli kuin kaikki maailman tuska olisi löytänyt yhteisen sävelen. (TMS, 39.)

Äänillä ja henkisellä tuskalla on tässä mielenkiintoinen yhteys. Tuskan tunne kasaantuu koko ajan, ja myös huoneen fyysinen ahtaus vaikuttaa asiaa pahentavasti. Esimerkin lopussa on kaksinkertaisen vertauksen käyttöä: ensinnäkin kaikkea tuskaa

verrataan ääniin, ja sitten äänten virittymistä samalle taajuudelle kuvataan yhteisen sävelen ”löytämiseksi”. Näihin ääniin tiivistyy se mikä Moreaun saarella on kertojalle hirveintä.

Harri Veivo ja Tarja Knuutila esittävät, että tajunnan käsittäminen osaksi fyysistä maailmaa ja ruumista antaa pohjan mielen tarkastelulle käytännöllisenä tuotteena: kulttuuriset käytännöt – kuten kieli – muokkaavat mieltä jatkuvasti. Uusimmat kognitiotutkimuksen suuntauksat viittaavat tähän ajatukseen. Samalla huomataan myös Turnerin teoriaa vaivannut lähtöoletus siitä, että mieli muodostaa omia sisäisiä representaatioitaan joiden avulla se käsittelee ulkomaailman irrallisia tapahtumia. (Veivo ja Knuutila 2005, 300.) Kielelliset esitykset eivät siis ole ainoastaan heijastuksia mielen toiminnasta vaan eräs maailmassa olemisen tapa. Kielellinen esitys on nimenomaan omanlainen tapansa ymmärtää maailmaa; kirjallinen kauhu ei selity mielen mekanismeilla, jotka selittävät maailmaa. Sen sijaan kauhun luominen on yhteistyötä kulttuurissa käytettävän kielimateriaalin ja tajunnantilojen välillä.

Tilalliset skeemat toimivat pohjana saarella tapahtuvalle elämän *muokkaamiselle*. Tämä ilmenee selkeästi Moreaun omissa sanoissa: ”Nuo ovat aivan alkeellisia tapauksia. Lääketiede pystyy parempaan. Yhtä paljon kuin rakentamista siinä on hajottamista ja muuttamista.” (TMS, 70.)

### **3.3. Tohtorin kunnianhimo ja sen hinta**

Saaren suljettu yhteisö toimii läheisessä yhteistyössä eläinheimien kanssa. Noita olentoparkoja määrittää se, kuinka hyvin ne on onnistuttu luomaan ja rakentamaan uhkarohkeissa tieteellisissä kokeissa. Niiden omat pyrkimykset eivät välttämättä lainkaan osu yksiin ihmisasukkaiden kanssa, ja siksi niitä on hallittava voimalla.

Seuraavassa luvussa käsiteltävässä Clive Barkerin novellissa suljetun yhteisön suhde yhteen eläinheimiseen (tai ihmis-eläimeen) on monella tapaa samanlainen, täynnä pelonsekaista ihastelua, mutta myös merkittävältä osin erilainen, hyvin erilaisiin päätelmiin kehittyvä ja konfliktinsa eri tavoin selvittävä.

Aiemmin mainittujen eläinkokeiden äänien moraalista vaikutuksesta kertoja toteaa: ”Jos vaikka olisin tiennyt, että viereisessä huoneessa on jollakin sellainen tuska, mutta äänetön, olisin luultavasti kestänyt – näin olen siitä ajatellut – sen aivan mainiosti. Vasta kun kärsimys löytää äänen ja saa hermomme vipattamaan, alkaa sääli vaivata meitä.” (TMS, 39.) Opettavainen kertoja käyttää itseään esimerkkinä siitä, kuinka suoraan aistielimiin iskevä kärsimyksen havaitseminen saa ihmisen ymmärtämään toisen olennon tuskaa. Näin ollen

merkittävin koe, mitä saarella tehdään, on koe jossa kertoja kokeilee oman mielensä rajoja. Ja näyttää siltä että mieli on vain reaktiota ruumiin aistimuksiin.

Tarinassa on vahva vastakkainasettelu koskemattoman luonnon ja ihmisen kulttuurin sivilisaatiopyrkimysten välillä. Kulttuurin kantasana on latinan verbi ”colere”, joka tarkoitti asumista jossakin, viljelemistä, suojelemista ja myös palvontaa. Vasta 1500-luvun alusta kulttuurilla alettiin tarkoittaa nimenomaan yksittäisen ihmisen hengen viljelyä, henkistä kehitystä. (Lehtonen 1994, 46, 47.) Tohtori Moreau pyrkiikin luomaan sivilisaation, järjestelmällisen yhteisön, jonka jäsenet kehittäisivät sisäisen merkitysjärjestelmän, jossa tohtori itse olisi ylin auktoriteetti. Nämä viljelypyrkimykset kuitenkin menevät pahasti vikaan.

Bennett ja Royle nimeävät *automatismin* yhdeksi tyypilliseksi kammottavuutta luovaksi kertomuksen piirteeksi. Tällä termillä he viittaavat siihen, että ihminen esitetään ainoastaan mekaanisena olentona. (Bennett & Royle 1995, 35.) Tohtori Moreaun rakentelemat ihmis-eläimet ovat ahdistava esimerkki elävistä olennoista, jotka on saatu elämään muokkaamalla ja virittämällä niitä kuin koneita. Tiede näyttäytyy tässä keinona, jolla saadaan aikaan toimivia olentoja elollisesta materiaalista. Prendick on keskustellut tohtorin kanssa tämän päämääristä ja siitä, miten ihmeessä ”nämä oliot – nämä eläimet puhuvat!?”:

Hän sanoi, että näin on, ja huomautti, etteivät vivisektion mahdollisuudet lopu pelkkään fyysiseen muodonmuutokseen. Sikaakin voidaan opettaa. Henkinen rakenne on jopa joustavampi kuin ruumiillinen. [...] Hyvin paljon, todellakin, siitä mitä me kutsumme moraaliseksi kasvatukseksi, on juuri tällaista vaistojen keinotekoista muuntelua ja vääristelyä: riidanhalu jalostetaan rohkeaksi uhrautuvaisuudeksi, tukahdutettu seksuaalisuus uskonnolliseksi tunteeksi. (TMS, 72.)

Kertoja ei merkitse tieteellisiä tavoitteita yksinkertaisesti tohtorin vuorosanoiksi, vaan kuvaa kokeiden moraalialia omin sanoin. Ei ole täysin selvää, etteikö hän myös itse ajattelisi elollisista olennoista kirjoitushetkellä samansuuntaisesti. Vasta kun tullaan vastalauseita herättävään kohtaan, kertoja korostaa että se on Moreaun mielipide:

Ja suuri ero ihmisen ja apinan välillä on kurkunpäässä, hän sanoi, apinan kyvyttömyydessä tuottaa niitä äänen kaikkia hienoja vivahteita, jotka voisivat välittää ajatustoiminnan tuloksia. Tässä en voinut olla samaa mieltä hänen kanssaan [...] (TMS, 72.)

Kammottavinta ei siis ole se, miltä muokatut olennot näyttävät, eikä se mitä ne saattaisivat tehdä, vaan se ajatus, että ihminenkin, ja inhimillinen käytös, on vain muokattavaa materiaalia.

Usein hirviöt määrittyvät epäpuhtaiksi sen takia että niitä kuvataan *luonnottomiksi*. Näin ne asettuvat vasten kulttuurin yleistä käsitystä luonnosta. Näin ne ovat myös kognitiivisesti uhkaavia: ne luovat haasteen kulttuurin tavalle ajatella. (Carroll 1990, 34.) Tämä ilmenee tavassa, jolla Prendick kuvaa vaikkapa erästä omituista harmaata apinaihmistä: ”Hänen kasvonsa lähestyivät tarkkaillakseen sormiani; tulivat majan oviaukon valoon, ja näin inhosta värähtäen, etteivät ne olleet sen enempää ihmisen kuin eläimenkään kasvot [...]” (TMS, 60.)

Länsimaiden luontokäsitystä hallitsi 1600-1800 -luvulla diskurssi, jonka mukaan luonto ei ollut ihmisen toimintaa rajoittava tekijä tai huolenpitäjä, vaan tärkeää oli luonnonlakien luettelointi, hahmotus ja ennusteiden tekeminen havaintojen pohjalta. Sen sijaan, että luonto mielletäisiin eläväksi ja jumalalliseksi olennoiksi, sitä alettiin tarkastella mekaanisesti rakentuneena. (Lehtonen 1994, 56.) Tällainen luontokäsitys ohjaa tohtorin pyrkimyksiä ja toiveita siitä, miten hän pystyy muokkaamaan ja rakentamaan luonnon materiaalista toivomansa lopputuloksen.

Carrollin määritelmän mukaan hirviöhahmon täytyy olla vaarallinen. Tämä voi ilmetä paitsi fyysisenä, myös esimerkiksi psykologisena tai moraalisena uhkana (Emt., 43). Wellsin kertomuksen ihmis-eläimet ja erilaisten eläinten sekoitukset esiintyvät ensisijaisesti fyysisenä uhkana, ja tuon uhkan hallitsemisessa tärkeää on peloton hallitseminen ja johtajan kaikkivoipaisuuden säilyttäminen alamaisten silmissä. Ollessaan enää ainoa ihminen saarella Prendick joutuu epävarmaan asemaan:

[O]dotin, että näkisin joitain niistä voidakseni yrittää päätellä niiden eleistä ja olemuksesta, miten Moreaun ja Montgomeryn kuolema ja Tuskien Talon tuho oli niihin vaikuttanut. Tajuan nyt pelkoni mielettömyyden. Jos olisin pitänyt uskaliaisuuteni samalla tasolla kuin auringon noustessa, jos en olisi päästänyt sitä karkaamaan vatvoessani turhia kuvitelmia, olisin voinut kaapata Moreaun vapaan valtikan ja hallita eläinihmisiä. (TMS, 117).

Kuitenkin näissä olennoissa piilee pidemmän tähtäimen vaara, moraalinen uhka luonnon järjestykselle ja ihmisen osalle ekosysteemissä. Tohtori Moreaun luomukset herättävät kertojassa kauhua siitä, että ihmisen yhteiskunnan kehitys on pelkkää silmänlumetta:

Ja niin luonnottomalta kuin se tuntuukin, paluuni ihmisten ilmoille merkitsikin odottamani turvallisuuden ja inhimillisen lämmön sijasta vain outoa lisäystä siihen epävarmuuteen ja kauhuun, jota olin kokenut saarella. [...] En pystynyt vakuuttamaan itselleni, etteivät tapaamani miehet ja naiset olleet myös joitain vielä kohtalaisen ihmismäisiä eläinihmisiä, jotka oli jotenkuten muovailtu antamaan kuva ihmisestä [...] Ja jopa minä itsekään en tuntenut olevani järjellinen olento, vaan pelkkä eläin, jonka aivoja vaivasi joku outo häiriötila, joka pakotti sen hakeutumaan yksinäisyyteen [...] (TMS, 131)

Kertoja sanoo vetäytyneensä yksinäisyyteen ja sen vuoksi tuntevansa yhä harvemmin kuvatun kaltaisia tunteuksia. Joka tapauksessa kauhu ei tässä tarinassa olekaan hirviömäinen olento eikä edes ne luonut ihminen, vaan ajatus ristiriidasta joka vallitsee ihmisen biologisen perustan ja siviloituneen yksilön välillä. Tarina esittelee eksoottisia kokeiden saavutuksia fantasisävytteisen scifin tavoin, mutta palautuu retoriikassaan arkielämän järjettömyyden pohdintaan. Tämä pohdiskelu on se hirviö, joka kertojaa kauhistuttaa.

Seuraavaksi tarkasteltavassa Clive Barkerin novellissa hirviöolento taas herää jossain aivan muualla kuin kunnianhimoisessa tieteellisessä tutkimustyössä.

#### 4. Kauhuhu: raadeltu ruumiinkuva

”Pig Blood Blues”<sup>18</sup> (suom. ”Sianveren blues”) ilmestyi alunperin Clive Barkerin *Books of Blood* -novellikokoelman ensimmäisessä osassa vuonna 1984. Yhteensä hän kirjoitti kuusi osaa em. sarjaan ja ne on suomennettu nimellä *Veren kirjat*.

Englantilainen Barker on ollut yksi merkittävimpiä nykyaikaisen kauhukirjallisuuden uudistajia. Erityisesti vuonna 1986 ilmestynyt pienoisromaani *The Hellbound Heart* (suom. *Helvetilliset*) ja siihen perustuvat Hellraiser-elokuvat toivat kauhukulttuuriin uudenlaista kuvastoa ja käsittelytapoja. Olennaisena osana ovat myös sadomasokistisuuteen viittaavat kivun ja nautinnon kytkennät. Barker on sisällyttänyt teksteihinsä kokeellisen teatterin ja kuvataiteen piiristä eurooppalaista avantgardismia, ja näin osaltaan vaikuttanut nykykauhun hahmoihin ja visuaaliseen ilmeeseen. (Mäyrä 1998, 53.)

1980-luvulla Barker nimettiin ns. splatterpunkin eli eksplisiittiseen, äärimmäiseen väkivaltaan keskittyneen kauhukirjallisuuden johtohahmoksi. Tuotannon kokonaisuus on kuitenkin moni-ilmeinen: mielikuvitus ja luovuus ovat tarinoissa keskeisellä sijalla, ja niissä kokeillaan merkityksen kokemismahdollisuuksien rajoja ruumiillisessa todellisuudessa. (Emt, 53.) Sittenkin Barker on kirjallisessa tuotannossaan siirtynyt lähemmäs fantasiakirjallisuutta, jättäen shokkielementit pienempään osaan<sup>19</sup>.

Sianveren blues ei ole siinä mielessä ”perinteinen” kauhukertomus, että rationaalista ja turvallista järjestelmää uhkasi ulkopuolinen yliluonnollinen uhka, joka lopuksi sankarillisesti tuhottaisiin tai karkotettaisiin. Pikemminkin kauhu ja uhka nousee ihmisyyhteisön suhteista ja yksilöiden tajunnasta sisältäpäin.

##### 4.1. Kerrontaa laitoksen sisältä

Novellin tapahtumat kuvataan suurimmaksi osaksi Redman-nimisen entisen poliisin havaintojen kautta, joka saapuu uudeksi opettajaksi ”Nuorien rikoksenteijöiden sopeutuskeskukseen” (*Remand Centre for Adolescent Offenders*), eli häntä voisi sanoa novellin päähenkilöksi. Kerronta tapahtuu ns. kolmannen persoonan tekniikan avulla, mutta Redmanin ääni kulkee useimmiten sulautuneena kertojan diskurssiin, esimerkiksi kommentina keskuksen nimen jälkeen: ”(...) but it was near as damn it a prison” (PB, 57).

---

<sup>18</sup> Viitteissä PB.

<sup>19</sup> Esim. *Imajica* (1991), *Galilee* (1998) ja *Abarat* (2002).

(Sivunumerot suomennetun novellikokoelman mukaan.) En pidä kuitenkaan tärkeänä pikkutarkkaa erottelua siitä, missä kohtaa on kyseessä ”pelkkä” kerronnan ääni ja milloin lainataan Redmanin tajuntaa. Pikemminkin näen kerronnan prosessina, joka myötäilee pääasiassa Redmanin tuntemuksia ja käyttää tähän sekä kokemisen että kertomisen luonnollisia kehyksiä.

”Don’t run. Don’t shout. Don’t whistle. Don’t fight.” (PB, 57.) Oheiset havainnot käyttävät hyväkseen kieltokylttien tai muiden kirjoitettujen määräysten kielellistä kehystä, ja imaisumuoto on tuttu kaikille järjestäytyneessä yhteiskunnassa eläville. Kyse on myös Redmanin havaintojen esittämisestä, eli hänen eri puolilla huomaamistaan kielloista. Kerronta esittää kiellot tyyliä peräkkäin, eikä kuvaile asiaa laveammin, vaikkapa näin: ”Juoksentelu oli siellä kielletty, samoin kuin tappelminen...”

’Welcome to Tetherdowne.’  
Was the woman’s name Leverton, or Leverfall, or –  
’I’m Doctor Leverthal.’  
Leverthal. Yes. Hard-bitten bitch he’d met at –  
’We met at the interview.’  
’Yes.’  
(PB, 57.)

Tässä Redmanin ja toisenlaisen opettajan kohtaamisessa kerronta lainaa vapaan epäsuoran esityksen avulla Redmanin tajuntaa. Tapa on tuttu monesta nykyaikaisesta kertomustyypistä, ja Fludernikin kolmannen tason kehyksen mukaisesti lukija tunnistanee kerronnan uppoamisen mielenliikkeisiin ja nousun takaisin puheen havainnointiin. Tekstin toimintakaavaan tottunut lukija pystyy nauttimaan siirtymien luontevuudesta, eikä jää ihmettelemään, miten kertoja pystyy kirjoittamaan ylös toisen ihmisen ajatuksia.

Ensimmäisellä, syvimmän kognition tasolla lukija pystyy eläytymään ajatuksiin, jotka toisen ihmisen puhe katkaisee. Jako erillisille riveille ja ajatusviivat vahvistavat tunnetta siitä, että Redmanin ajatus juoksee nopeina välähdyksinä naisen esittäytymisen aikana.

Artikkelissaan ”Groteskin käsitteestä Eich Auerbachilla” H.K. Riikonen esittää huomiotaan Auerbachin määrittelemistä groteskin piirteistä. Tämän esityksen kannalta olennaisia huomioita ovat ainakin seuraavat. Ensinnäkin groteskissa on kyse eron tekemisestä klassistisen estetiikan ihanteisiin. Toinen tärkeä piirre on epäinhimillisyys, jolloin ihmisiä vertaillaan eläimiin ja he saavat näin vastenmielisiä piirteitä. Kolmanneksi Auerbachin määritelmistä voisi painottaa kauhistuttavuutta, vierautta ja outoutta. Auerbachilla groteski tarkoittaakin lähes samaa kuin absurdi. Absurdus voi johtaa myös outoon, surrealistiseen

huumoriin. Sen sijaan Bahtinin käsitys groteskista liittyy enemmän keskiaikaiseen naurukulttuuriin, karnevalismiin, menippolaiseen satiiriin ja kokeilevaan fantasiaan. (Riikonen 1999, 47.)

Rangaistuslaitoksen pojat kutsuvat uutta opettajaa nimityksellä ”sika” tämän poliisitaustasta johtuen. Eräs tällainen kohta on esitetty erityisen painokkaasti, tavoitellen ohikiitävän hetken mieleen jäävyyttä. Muut pojat pahoinpitelevät laitoksen pihalla Lacey-nimistä nuorukaista, josta tulee tarinan toinen tärkeä keskushenkilö. Redman ja Leverthal saapuvat paikalle myöhässä, kun pahoinpityä on jo ohi ja Laceyä valmistaudutaan nostamaan paareille:

Redman glanced back as they tucked the red blanket around Lacey’s still form. Two things happened, almost simultaneously.  
The first: Somebody in the group said, ‘That’s the pig’.  
The second: Lacey’s eyes opened and looked straight into Redman, wide, clear and true.  
(PB, 61.)

Jos edellistä tarkastellaan Fludernikin luonnollisten kerrontakeinojen toisen tason valossa, punainen huopa ja Lacey’n liikkumattomuus ymmärretään *havaitsemisen* kehyksen kautta. Virke ”Tapahtui kaksi asiaa...” käyttää luonnollisen *kertomisen* menetelmää: kertoja ilmoittaa ennakolta, että pian esitellään kaksi tapahtunutta seikkaa. Tätä samaa menetelmää käyttävät hyväkseen sanat ”ensin” ja ”sitten”, jotka jakavat olosuhteet kahteen sen hetken tärkeimpään tapahtumaan.

Ensimmäisen tason kognitiivisen ymmärtämyksen avulla lukija yhdistää sika-kommentin ja Lacey’n katseen toisiinsa, mikä luo levottomuutta herättävän mielikuvan siitä, että sika-sanalla kuuleminen on paareilla makaavalle pojalle erityisen merkityksellistä. Suora ja avoin katse ymmärretään haasteeksi, yritykseksi luoda yhteys kahden mielen välille. Neljännen tason tulkinnan avulla taas on mahdollista yhdistää tapahtumat temaattiseen kokonaisuuteen, kertomuksellisuuteen joka etsii syvempää merkitystä sika-sanalla ja arvoituksellisen, kirkkaan katseen takaa.

Aiemmin tarinassa on kuvattu, kuinka kaksi poikaa todellakin keskustelevat sian kanssa. Tuossa kohdassa ei siis ole mukana Redmanin näkökulmaa, hän ei ole todistamassa tapahtumaa. Emakko on hermostunut, vaatii pojilta uutta uhria ja puraisee toiselta pari sormeaa poikki, jolloin tämä pakenee.

’Tomorrow’, said the sow to the remaining supplicant. ‘Not this old pig-meat. It must be white. White and...lacy.’ She thought that was a fine joke. (PB, 71.)



Pekoni ei enää riitä emakolle, vaan se haluaa vaaleaa lihaa joka on herkullista, ”lacy”. Lacey on siis eläimen haluama seuraava uhri, eikä ole selvää johtuuko tämä Laceyyn syödyn ystävän siirtymisestä eläimen tajuntaan, vankilan kollektiivisesta harhasta vai jostain muusta. Joka tapauksessa tässä menevät inhimillisyyden ja eläimellisyyden kategoriat iloisesti (tai kammottavasti) sekaisin. Eläin komentaa ihmisiä, käyttää heitä ravinnokseen, liittää ruokaan esteettisiä arvoja ja kertoo vitsin ylimielisellä asenteella.

Vitsi on eräs luonnollinen ja spontaani tarinankerronnan muoto. Fludernikin mukaan vitsit useimmiten päättyvät loppuhuipennukseen, ja niissä leikitään kuulijan genrekohtaisilla odotuksilla. Huipennuksessa kaksi kertomuksen tasoa törmäävät. (Fludernik 1996, 58.) Edellisessä esimerkissä sika kuvailee adjektiivein sitä, millaista lihan pitäisi olla, ja yksi adjektiivi sopiikin suoraan Laceyyn nimeen, jolloin sana viittaakin sekä herkullisuuteen että tiettyyn ihmiseen. Tämänkaltainen lausutun kielen merkityksillä leikkiminen tekee emakosta ihmismäisemmän, mutta painottaa samalla tajunnan kylmää ja laskelmoivaa puolta.

Vaikka Redman ei ole mukana kohtauksessa, lukija ymmärtää kerronnan mahdollisuuden sisällyttää itseensä myös muiden kokemuksia. ”Sian mielestä se oli hyvä vitsi” on lause, joka eläytyy sian tuntemuksiin ja arvostelukykyyn. Lyhyt toteamus tiivistää kerronnan suhteen eläimen mieleen ja käyttää tuttua kaavaa toisten kertomien vitsien kommentoimisesta.

Myöhemmin kynttilät kaatuvat Redmanin ja Leverthalin tapellessa, jolloin sikolätti palaa. Redman saa vietyä Laceyyn turvaan, mutta tämä puree opettajaansa käteen ja pakenee. Päärakennuksen toimistossa laitoksen johtaja makaa lattialla sydän syötynä. Redman aikoo soittaa puhelimella apua, mutta joku lyö hänet tajuttomaksi.

Loppukohtauksen aikana, Laceyyn ratsastaessa emakolla, kerronta toteaa, että pojan silmät ovat sian silmät, ja hänen suustaan kuuluu vinkuvaa röhkinää. Aikaisemmin sika puhui, nyt ihminen äänтелеe kuin sika. Kuuloaistiin perustuvan havainnon esittäminen suoraan ja kiertelemättä aiheuttaa perustavanlaatuisia kauhua, joka pohjautuu kokemuksiin kommunikoinnista ja toisten ihmisten äänten kuuntelemisesta. Nyt ihminen äänтелеe, muttei ei ääntelyn perusteella olekaan ihminen.

Sika ja poika tulevat Redmanin jalkojen juureen, ja emakko lausuu pojan äänellä: ”’This is the state of the beast’, it said, ’to eat and to be eaten.’” (PB, 85). Sananlaskun käyttö on inhimilliselle tarinankerronnalle luonnollinen tapa tiivistää yleisiä mielipiteitä konkreettisiin toteamuksiin, ja sian käyttäessä tuota lausetta identiteettien rajapinnat hämärtyvät entisestään: kuka on peto, onko siasta tullut sellainen, vai ihmisistä (jotka ovat alkaneet muistuttaa sikoja)?

## 4.2. Kehoa syövä pelko

Käsiteltävässä novellissa ihmisten tuntemukset ja toiminta hahmotetaan pitkälti hikoilevien, värisevien, haistelevien ja kipua tuntevien kehojen kautta. Heti novellin alussa kertoja johdattaa lukijaa kohti rangaistuslaitoksen asukkaita:

You could smell the kids before you could see them, their young sweat turned stale in corridors with barred windows, their bolted breath sour, their heads musty. Then their voices, subdued by the rules of confinement. (PB, 57.)

Luonnollisen kerronnan tapa perustuu tässä lähestymisen ja paikalle saapumisen tunteeseen, minkä voi todeta kuuluvan Fludernikin määrittelemälle toiselle tasolle, yleiselle tavalle kuinka ensimmäiset havainnot uusista kohteista aistien avulla havaitaan. Kuvaus käyttää myös ihmisruumiin ja vankilan skeemojen yhdistämistä: poikien hengitykset on salvattu (*bolted*) ja äänet alistettu (*subdued*) sääntöjen avulla.

Redmanin selvittäessä Leverthalille eroaan poliisivoimista hän miettii psykologinaisen laimeaa reaktiota: ”[S]he should have been devouring this stuff, it was his private hurt he was making public here. [...] He was coming clean, for Christ’s sake.” (PB, 58.) Nielemissä (*devouring*) skeema on tässä yhteydessä hyvin voimakkaasti Redmanin ironisten ajatusten mukanaan tuomaa, vaikka ihmettely esitetään kertojan diskurssin puitteissa. Puhtauden käsite yhdistetään myös kätevästi inhimillisen tunnustuksellisuuden skeemaan, mikä on tärkeä piirre etenkin tarinan moninaisiin epäsiisteihin ja asioita sotkeviin ilmauksiin verrattuna.

Kun Redman ensimmäisen kerran yrittää pidellä kiihtynyttä Laceyä, se kerrotaan näin: ”It was like wrestling a crocodile: the kid had all the strength of fear. But the best of his fury was spent.” (PB, 62.) Tässä kuvataan vertauksen avulla kamppailua kiemurtelevaa, voimakasta olentoa vastaan. Vertauksen voisi käsittää myös niin, että vastustajalla on varallinen suuri suu tai liskomainen olemus. Kokemus ja luonnollisten kerrontakeinojen tuntemus – Fludernikin kolmannen tason mukaiset kulttuuriset käytännöt mm. sananlaskuihin liittyen – kuitenkin ohjaa todennäköisesti tulkitsemaan vertauksen ensin mainitulla tavalla. Arvio siitä että Laceyyn raivosta suurin osa on kulutettu (*spent*), jatkaa tälle novellille tyypillistä kerrontatapaa, jonka mukaan vankilan asukkien henkinen elämä on fyysikaalista liikettä ja voimaa, jota voi kanavoida ja pidätellä. Tetherdownin elämällä on vaikutusta myös työntekijöiden elämään: ”[R]ituals of classification, of humiliation, seemed to grind them into

a common gravel” (PB, 65). Näin laitoksen virallistetussa työssäkin on havaittavissa työntekijän yli jyräävää väkivaltaa.

Äsken mainitussa tilanteessa, fyysisen kamppailun jo rauhoituttua: ”The war of looks went on, a private battle between boy and man” (PB, 63). Sotimisen skeema yhdistyy tuijotteluun, jolloin katseen intensiivinen voima korostuu. Lacey’n tuijotuksella on jopa oma vaatimuksensa: ”The stare demanded that it become his concern” (PB, 63). Tässä toimii taas skeemojen yhdistelyn periaate, jonka mukaan tapahtumat ja ilmiöt ovat itsenäisiä toimijoita. Toisaalta katse käsitetään usein vihjaavana merkkinä, henkilön koko kognitiivisen tilanteen metonymiana.

Tuntemukset näkyvät monenlaisina merkkeinä novellin hahmojen kehoissa. Kun Redman kysyy Leverthalilta kadonneesta Henessey-pojasta, tämän ulkoinen reaktio ilmaistaan näin: ”Distaste was written over her face in a dozen tight places” (PB, 64). Tässä korostuu samankaltaisuus ruumiin itseilmaisun ja kirjoitettujen merkkien tulkinnan välillä.

Kun Redman näkee emakon ensimmäistä kertaa, sen pelkkä koko tekee vaikutuksen häneen. Hän saa myös kaupunkilaisena ilmestyksen kaltaisen ymmärryksen siitä, millainen elämänmuoto edeltää lautasella olevaa lihaa. (PB, 65.) Fyysinen mittavuus ja konkreettinen lihallisuus siis aiheuttavat myös ihailua, jonka karmiva kääntöpuoli paljastuu myöhemmin.

”She stood at the gate of her prison” (PB, 69), kerrotaan emakon odotuksesta kun se kaipaa ihmislihaa syötäväkseen. Vankilan skeeman yhdistäminen karsinaan auttaa näkemään sian uudessa, inhimillisemmässä valossa mutta samalla pahaenteisempänä. Sikaa ruokkimaan tulevat pojat ovat erityisen varovaisia, sillä: ”The tales of her tricks were legion” (PB, 69). Tarinat liitetään massiiviseen ja monipäiseen legioonaan. Näin sika ei olekaan yksinkertainen eläin vaan moni-ilmeinen ja arvaamaton elementti. Lisäksi jo se, että sian tempuista kerrotaan paljon tarinoita, poikkeaa tavallisen hyötyeläimen mielikuvasta.

Kuten aiemmin kerrottiin, Turner pitää tärkeänä arkitajunnan osana kykyä mentaalisten tilojen *sulauttamiseen*. Tällä mekanismilla kertomuksissa saadaan luontevasti esitettyä sellaisia tapahtumia ja elementtejä, joiden looginen rakenne ei ole puhtaasti lähde- tai kohdetilan, vaan näiden sekoituksen. (Turner 1996, 58.) Näin esimerkiksi eläimillä voi olla yhtä aikaa inhimillisiä ominaisuuksia ja eläinlajille kuuluvia piirteitä. Lukijan on siis mahdollista kuvitella ihmismäisesti ajatteleva ja ilkeä emakko, vaikka hän ei olisi sellaista itse nähnytäkään.

Kuten kerronta kiinnittää aiemmin huomiota Lacey’n silmiin, samoin esille nostetaan emakon silmät: ”her eyes glinting like jewels in the murky night, brighter than the night because living, purer than the night because wanting” (PB, 71). Fludernikin määrittelemän

ensimmäisen tason ymmärryksen perusteella lukija ymmärtää, kuinka elämänvoima ja halu voi saada aikaan vaikutelman silmien hehkusta. Näin korostuu yhä selvemmin se, että emakon sisällä on samanlaisia kiihkeitä, ulos pyrkiviä voimia kuin vankilan ihmisasukeillakin.

Aavistus tulevasta kauheudesta elää Redmanin sisällä hänen kävellessään illalla autioituneita laitoksen käytäviä: ”Vague wisps of unease floated in his system, clogging his responses. Sighs sat in his throat, scowls on his face.” (PB, 74.) Tunne siis todella elää ja liikkuu hänen kehossaan. Huokaukset ja kulmien rypistyksenkkin ovat valmiina paikoillaan. Vaikka lauseissa yhdistellään erilaisia skeemoja vertausten avulla, myös tämän kohdan olennainen piirre on sen konkreettinen aistimellisuus. Epävarma kutina muuttuukin pian shokeeraavaksi, sisintä vääntäväksi kauhuksi.

Arto Tiihonen on todennut, että elävässä ruumiin kokemuksessa ihminen voi ymmärtää jotain arkikokemuksen ja kielellisen käsitteellistämisen ylittävää. Kyseessä voi katsoa olevan toisen todellisuuden, jossa tiedostamattomat assosiaatiot luovat uutta ymmärrystä ja uusia merkityksiä. Elävän kokemuksen kautta voidaan ymmärtää se missä ei ole ”mitään järkeä” (Tiihonen 1997, 116.) Ruumiillisten tuntemusten huomioiminen ja käsittely antaa siis mahdollisuuden kokemukselle, joka on kauhun ilmaisun ytimessä – siinä kohdassa jossa ilmaisusta tulee mahdotonta, kohdassa jossa sanoissa on aukko. Toki kauhun kertominen voi olla älyllistä ja se usein liittyy sosiaalisiin rakennelmiin ja toimii taiteellisten ilmaisumuotojen avulla. Pohjalla on kuitenkin tunne jossa tukahtumisen, putoamisen, hajoamisen ja repeytymisen mentaaliset tilat elävät.

### **4.3. Tarve rangaista, tarve vahingoittaa**

Bahtin käsittelee Rabelais'n teksteissä esiintyviä groteskeja juhlinnan kuvia: ”Juhlinnan kuvat kietoutuvat tiiviisti groteskin ruumiin kuviin. Joskus niiden välille on vaikea nähdä selvää eroa, niin kiinteästi ne ovat kietoutuneet toisiinsa, esimerkiksi edellä esitettyssä teurastuskohtauksessa (ahmivan ja ahmituksi tulevan ruumiin yhteensulautuminen).” (Bahtin 1995, 248.) Barkerin tarinassa kuoleminen ja syödyksi tuleminen johtaa uuteen elämään, joka näyttäytyy tietyllä tavalla hohdokkaampana kuin karu elämä rangaistuslaitoksessa. Herkuttelu, maistelu ja ahmiminen ovat harvoja todellisia iloja tuossa karussa ympäristössä, jossa eläin nousee edustamaan ylevyyttä, pyhyyttä ja perusteita tarvitsematonta auktoriteettia.

Redman kuulee ensimmäistä kertaa että rangaistuslaitoksen alueella on pieni maatila:

Nobody had told him there was a farm in the grounds of the Centre, and the idea struck Redman as absurd.

”Nobody much goes down there”, said Creeley, one of the worst woodworkers on God’s earth, ”It stinks.”

General laughter.

(PB, 65.)

Kertomuksen liikkeellepaneva voima ja järjestystä horjuttava olento on siis paikassa, joka vaikuttaa ympäristöön kuulumattomalta, vieraalta, vaikka se on yleinen ja kaikille tuttu elämän kasvuun liittyvä paikka. Itse asiassa sekä vankilan että maatilan tehtävä on *kasvattaa*, ensin mainitun kasveja ja eläimiä, jälkimmäisen rikollisesti käyttäytyviä ihmisiä.

Tämän tarinan hirviö on uhkaava lähinnä psykologisesti ja sosiaalisesti: se kykenee muuttamaan ihmisten mielet omien tarpeidensa mukaisiksi ja järjestämään uudelleen ihmisen luoman sosiaalisen rakennelman.

Foucault on todennut, että tultaessa 1700-luvulta 1800-luvulle kidutus poistui Euroopasta laillisena rangaistuskeinona. Rangaistuksen kohteena ei enää ollut ensisijaisesti ruumis, lisäksi rangaistuksen täytäntöönpanosta tuli ei-julkinen ja piilotettu. Oleellista oli vapauden menetys ja tekninen pyrkimys yksilöiden muuttamiseksi. (Foucault 1980/1975, 13-15, 318.) Myöskään ”Pig Blood Blues” -novellin rangaistukset eivät perustu julkiseen kuritukseen vaan toiveeseen tehdä pojista toimeliaita ja hyväntahtoisia. Heidän ruumiilliset ominaisuutensa tulevat esille lähinnä heidän tapellessaan keskenään ja vastustaessaan Redmania. Heidän kehollisuutensa kuvaukset ovat siis kiinni auktoriteettien ja määräysten kunnioituksessa. Poikkeuksena on Lacey, jonka kehoa kuvaillaan esteettisin ja herkän tunteellisin sanoin.

Bennett ja Royle mainitsevat epävarmuuden seksuaalisesta identiteetistä yhdeksi kammon tuntemusten lähteeksi (Bennett & Royle 1995, 36). Tapa, jolla Laceyä kuvataan, ei sinänsä viittaa siihen että hän olisi fyysisesti tyttö, mutta hänet kuvataan hentona ja passiivisena, ei perinteisesti miehekkäänä: ”But quite a girlish face, a virgin’s face, from a age when there were still virgins” (PB, 62).

Noël Carroll toteaa, että kauhukirjallisuuden uhkaavissa olennoissa on usein se huvittavakin puoli, että sinällään ne eivät välttämättä muodostaisi niin suurta uhkaa tosielämässä, mutta kauhutarinoissa nuo olennot omaavat ylikuonnollisia voimia. Tämän voi katsoa juontuvan siitä, että kulttuurisesti epäpuhtaisiin olentoihin on usein liitetty maaginen ulottuvuus, minkä vuoksi niitä yleisesti käytetty rituaaleissa. (Carroll 1990, 34.) Tämän tarinan päähirviö on periaatteessa vaaraton kotieläin, emakko. Se on vieläpä naissukupuolta,

äidillisyyttä edustava olento. Joutuessaan eristetyn laitoksen sisällä syrjäisimpään paikkaan se alkaa syödä ihmislihaa yhdistyäkseen rangaistuslaitoksen asukkien kanssa. Näin siitä tulee jotakin todella läheistä ja tuttua (viisas ja huolehtiva äiti) ja samalla uhka rationaaliselle, älyn voimalla ympäristöään kurissa pitävälle ihmiselle. Harmaassa ja ankeassa, autoritäärisessä ympäristössä ihmeellisen älykäs sika tarjoaa oivan palveluksen kohteen ja rituaalien aiheen.

Redman huomaa jännityksen ja vaaran kasvaessa yllättäen ajattelevansa Lacey'n silmiä: ”[A]ll he could think of was the boy’s eyes, huge and demanding, looking deep into his” (PB, 79). Tarinan alkupuolella ei ole vihjattu että Redmanilla olisi homoseksuaalisia taipumuksia. Ennemmin ympäristön julmuuden yhdistyminen Lacey'n erikoislaatuiseen, viattomaan luonteeseen herättää tarpeen tuntea inhimillistä lämpöä, joka toimisi pakokeinona ankarasta ja tunteettomasta ilmapiiristä. Lisäksi rangaistuslaitoksen poikien keskuudessa elää edesmenneen Kevin Henessey'n ajatus siitä, että *mieheksi kasvaminen* aloittaa kuolemisen. Kevin olikin keksinyt tavan paeta mieheksi muuttumista, antamalla ruumiinsa sian ravinnoksi.

Eräällä tavalla kauhukirjallisuus onkin aikuisen vakavuuden välttämistä, leikkiä pelottavina ja kiellettyinä pidetyillä asioilla. Barthes korostaa tekstin lukemiseen liittyvää leikkimistä: hän itsekkin leikkii ranskan kielen *jouer*-sanan merkityksillä, jotka liittyvät niin tekstin väljyyteen kuin sillä leikkimiseen ja tekstin ”soittamiseen”. Hän ehdottaakin, että luova tapa lähestyä tekstiä olisi *mielihyvää* tuottava tapa. Barthes ajattelee, että teoksen tuottama mielihyvä liittyy *kuluttamiseen*, kun taas Tekstin mielihyvä on mahdollisuudessa uudelleenkirjoitukseen, toimimiseen yhdessä tekstin kanssa pelkän vastaanottamisen sijaan. (Barthes 1993, 167-8.)

Redman on tarinan alussa ”sika” sanojen tasolla, myöhemmin hän näkee kuinka ihminen (ja inhimillisyys) voi kadota sikaan. Lopulta hän joutuu vastakkain paljaan petomaisuuden kanssa ja päättyy sen sosiaalisen järjestelmän uhriksi, jonka valvoja hänen oli tarkoitus olla.

Mikko Lehtonen on todennut, että ajatus modernista siviloimisesta pitää sisällään ajatuksen groteskien ajatusten ja käytäntöjen tukahduttamisesta, kun korkeakulttuuri voittaa groteskin kansankulttuurin (Lehtonen 1994, 64). Diskurssi eläimellisten vaistojen tukahduttamisesta ja korkeampitasoisen ihmisyyden koulumisesta esiintyy voimakkaammin novellin alkupuolella kuin lopussa, jolloin järjen ylevät päämäärät on hylätty. Ympäristön kuvaus fokalisoidaan Redmanin kautta, ja Leverthalin puhe muodostaa sitä vasten selkeän kontrastin.

[...]and then rough wasteland off to the wall. He'd seen the wall from the other side. Alcatraz would have been proud of it.

'We try to give them a little freedom, a little education and a little sympathy. There's a popular notion, isn't there, that delinquents enjoy their criminal activities? This isn't my experience at all. They come to be guilty, broken...'

One broken victim flicked a vee at Leverthal's back [...] (PB, 59)

Omalla tavallaan ”sikamaisuuteen” liittyy myös Rabelais'n *Gargantua*-romaanin laskiaisjuhlinta, jota Bahtin kommentoi: ”Koko episodin läpäisee karnevalistinen laskiaisilmapiiri, joka sitoo samaan groteskiin solmuun teurastuksen, repeytymisen, eläinten sisälmykset, ruumiillisuuden, ylettömyyden, rasvan, pidot, iloiset vapaudet ja synnytyksen.” (Bahtin 1995, 197.) Syömisen juhlavuus on kuitenkin kaukana asiasta, jonka Lacey on kirjoittanut Redmanin luovuttamaansa lyhyeen kirjeeseen: ”Mama, they fed me to the pig” (PB, 78). Tässä syömisen ja syödyksi tulemisen kategoriat kääntyvät ympäri - normaalistihan ihmiset syövät sikaa.

Pian Redman löytää hartaaseen tilaisuuteen kokoontuneet ihmiset laitosalueen syrjäisessä nurkassa sijaitsevan sikolätin luota. Tilaisuus on kuitenkin jo loppumassa, ja suurin osa ihmisistä on poistunut:

There were still a few figures lingering around the pig-house. The wall of the sow's compartment was lined with candles, dozens and dozens of them. They burned steadily in the still air, throwing a rich warm light on to brick, and to the faces of the few who still stared into the mysteries of the sty. (PB, 79.)

Katselijoiden joukossa on myös Leverthal sekä yksi laitoksen vartija. Hartaan ja seesteisen tilaisuuden groteskina keskipisteenä on se tosiasia, että Lacey makaa lätin uumenissa, lihan makuun päässeeseen yliälykkään emakon syötävänä. Kynttilät, lämmin tunnelma ja viittaus mysteereihin käyttävät hyväkseen lukijan tuntemusta siitä, kuinka kirkollisia tai muuten uskonnollisia hartaita riittejä kuvailaan (Fludernikin mallin kolmas taso). Toisaalta ”dozens and dozens of them” on spontaani kertomisen tapa, joka ymmärretään suuren lukumäärän hämmästelyksi (edellämainitun mallin toisella tasolla). Bahtin toteaa juhlan liittyvän aina olennaisesti aikaan, yhteiskunnallisen ja ihmisen elämän murroskohtiin, ja että kuoleman ja uudestisyntymisen hetket ovat aina ohjanneet juhlinnan tapaa tajuta maailmaa (Bahtin 1995, 11.) ”Pig Blood Blues”:ssa tämä juhla näyttäytyy kauhistuttavassa valossa, koska kuolemalle uhrattu on nuori poika, ja ihmisten toiveet uudesta elämästä sikana vaikuttavat Redmanin näkökulmasta hullun houreilta.

Leverthal ja muut uskovat myyttiin, jonka mukaan sika puhuu aiemmin kuolleen pojan äänellä. Tämä oli hirttäytynyt sikolätin kattoparruun, ja Redman löytääkin

mädäntyneen ruumiin (jonka jalat sika on syönyt) roikkumassa pimeydessä yrittäessään pelastaa Laceyä. (PB, 82.) Tämänkaltainen yksityiskohta on rajussa ristiriidassa muiden ihmisten harjoittaman hartaan palveluksen kanssa. Havainto on inhorealistinen, ei edes leikkisän groteski, ja se kiinnittää huomion ihmisten tajunnan toimintaan; miksi toiset näkevät tuossa kaikessa jotain palvottavaa ja ihailtavaa?

Kun Redman palaa tajuihinsa, hän huomaa olevansa käytävällä, joka on valaistu lukemattomilla kynttilöillä (tai ehkä vain yhdellä, kerronta painottaa lyönnin sumentaminen aistien epäluotettavuutta). Pian hän tajuaa, että hänet kiskotaan roikkumaan kaulan ympärille sidotusta köydestä. Unenomaisessa loppukohtauksessa palanut sika saapuu kynttilöiden seasta, selässään alaston Lacey. ”It was Tommy Lacey of course, naked as the day he was born, his body as pink and as hairless as one of her farrow, his face as innocent of human feeling.” (PB, 84.) Näin sikamaisuus onkin tietynlainen puhdas alkutila, ja kertomukset lasten viattomuudesta yhdistetään porsaiden viattomuuteen.

Novelli loppuu havaintoon emakon hymystä (nyt ihmismäisyys näyttää ulottuvan jo silmin havaittavaan fyysiseen olemukseen) ja tuntemukseen, kun Lacey puree palan Redmanin jalasta ja kapuaa röhkien ylös hänen ruumistaan antaakseen miehelle kuolettavan suudelman: ”to kiss out his life” (PB, 85). Vastenmielinen, kannibalistinen hetki lopettaa tarinan, ja elämän tuhoava suudelma saa irvokkaan sävyn lukijan joutuessa miettimään ihmisveren makua. Loppu tiivistyy tehokkaasti skeemaan, jossa elämä poistuu kehosta kuolemansuudelman kautta.

Nurkkaan (sicolättiin) ahdistettu lapsuus ja taianomaisuus on saanut lopullisen voittonsa järjelliseen kasvatukseen pyrkivästä auktoriteetista.



## 5. Kauhun maailman järjestys murenee

Useissa teoksissa kertoja ja henkilö pohtivat tietämistä ja sen mahdollisuuksia. Tekstissä voi siis olla metakognitiivista ainesta, tietoa tietämisestä. Toisaalta kertojan tieto siitä, mitä ja miten hän kertoo, voi olla välillä laaja, välillä suppea. Sekä henkilö että kertoja voivat läpikäydä kognitiivisen kasvun. (Kajannes 2000, 59.) Tässä luvussa tutkittavassa novellissa sekä keskeinen henkilö hahmo että kertoja pohtivat omilla tavoillaan sitä, kuinka he voivat tulkita löytämäänsä arvoituksellista tietoa.

”Haunter of The Dark”<sup>20</sup> (suom. ”Vainooja pimeydestä”) on ensimmäisen kerran vuonna 1935 ilmestynyt H.P. Lovecraftin novelli, jossa kerrotaan oudosta ja kammottavia vihjauksia sisältävästä tapauksesta. Nuori kirjailija Robert Blake on löydetty huoneestaan kuolleena, ja kerronta luo miehen päiväkirjan pohjalta tapahtumasarjan, jossa Blake kiinnostuu yhä enemmän ikkunastaan näkyvästä mustasta kirkontornista. Lopulta hylättyyn kirkkoon uskaltauduttuaan ja siellä kiehtovan kauhistuttavaan jalokiveen katsottuaan hänen uteliaisuutensa vain kasvaa. Ennen kuolemaansa hänellä on voimakas pakkomielle siitä, että hän on kiven kautta kutsunut esiin jonkin vieraan ulottuvuuden olennon.

Novellin kerronta toimii kolmannen persoonan tekniikalla, käyttäen enimmäkseen psykonarraatiota ja kerrottua monologia päähenkilön tajunnan kuvauksessa. [Cohn]

Kontrasti kaaoksen ja järjestyksen välillä on monien muinaisten demonisten tarinoiden keskeinen teema (Mäyrä 1999, 31). Myös tässä novellissa mielettömyys ja hallitsemattomuus uhkaa uteliasta ihmistä, joka koettaa saada jonkinlaista tolkkua mystisen voiman luonteesta.

Seuraavissa alaluvuissa paneudun tutkimaan kudosta, jolla novelli synkän tutkimustarinansa kutoo. Luvussa 5.1 kohteena on kerrontatekninen kokonaisuus: miten kertoja asemoituu suhteessa tarinamaailmaan, miten henkilö hahmojen tietoisuutta kuvataan? Luvun 5.2 tehtävänä on mennä syvemmälle kerronnan mieleen – ja ruumiiseen, painottaen kauhun havainnoinnin fyysisiä lähtökohtia. Luku 5.3 keskittyy kauhua kokevaan tajuntaan ideologiselta kannalta, eli seikkoihin jotka tekevät myös kauhun, tiedon ja uskomusten artikuloinnista ideologista.

## 5.1. Blaken ja kaupungin hahmottelu

Kertomuksessa on tärkeässä osassa luotettavuuden ja vakuuttavuuden hakeminen epäselvien tapahtumien tulkinnassa. Fludernik on todennut, että vain ensimmäisen persoonan kertoja voi olla aidosti epäluotettava. Kolmannen persoonan tekniikkaa käyttävä kertoja taas joutuu omaksumaan tietynlaisen hahmon persoonallisen näkökannan vaikuttaakseen epäluotettavalta. (Fludernik 1996, 213.) Tämän novellin kertoja ei ole selkeästi määritelty ja itsensä julki tuova henkilö. Hänen näkemystensä epäilyttävyys liittyy siis ennemmin yleisen mielipiteen epäilyttävyteen suhteessa siihen, millaisia totuuksia oudoista ilmiöistä voidaan sanoa.

Nuori kirjailija nimeltä Robert Blake on kuollut. Kertoja aloittaa tarinan esittelyn asialliseen ja kiihköttömaan sävyyn: hän perustelee, miksi yleisen käsityksen mukaan Blaken kuolema johtui luonnollisesta salamasta tai muusta sähköisestä purkauksesta ja lopulta hermostollisesta shokista. Näin kertova ääni asemoi heti myös itsensä: lähtökohta on etäinen, vaikka kertoja ilmaiseekin olevansa homodiegeettinen, osa kertomuksen maailmaa ja sen julkista keskustelua:

Cautious investigators will hesitate to challenge the common belief [...] It is true that the window he faced was unbroken, but nature has shown herself capable of many freakish performances [...] He may have known of the old stories despite his statements to the contrary in the diary [...] (HD, 272-3.)<sup>21</sup>

Näin esitetään ympäröivä arvioita siitä että monenlaisia selityksiä kummallisille tapahtumille voidaan löytää. Kertoja myös paljastaa, että ei ole kaikkietävä myöskään Blaken saapumisen motiivien ja tietojen suhteen: tämä *saattoi* tietää vanhoista tarinoista jotka olisivat houkuttelleet hänet kaupunkiin. Kertova taho on tässä vaiheessa myös asiallinen eikä eläydy tapaukseen tunnetasolla vaan ainoastaan mainitsee, että on olemassa myös tutkijoita joiden mielestä tapahtumaa ei voi selittää arkijärkeen pohjautuvilla teorioilla.

Esittelyvaiheessa luodaan siis vastakohtapareja, joiden välillä juoni tulee merkittäviltä osin etenemään: tieteellisyys ja yliluonnollisuus, arkijärki ja taiteellinen mielikuviutus, objektiivinen dokumentointi ja hallusinaatioiden luomat harhakuvat. Kertoja kehottaakin lukijaa *tekemään oman tulkintansa* tapauksen selvittämisessä kahden selitysmallin välillä:

---

<sup>20</sup> Tästä eteenpäin viitteissä HD.

<sup>21</sup> Novellin viittausten sivunumerot kokoelmasta *Lovecraft Omnibus 3. Haunter of the Dark*.

Between these two schools of opinion the reader must judge for himself. [...] Now studying the diary closely, dispassionately, and at leisure, let us summarize the dark chain of events from the expressed point of view of their chief actor.  
(HD, 273.)

Tällä tavoin käyttäen reportaasin kirjoittajan kieltä kertoja luo vaikutelman objektiivisuudesta: minä esitän faktat ja todistusaineiston, kukin päätelkään niiden pohjalta mitä haluaa. Toisaalta, eikö kertojan äänen voisi kuulla myös ironisessa sävyssä, setämäisenä opettajana joka pyrkii rauhoittamaan lukijaa ja ennalta ohjaamaan neutraaleihin päätelmiin näennäisestä tulkinnanvapaudesta huolimatta? Tämä on eräs kauhukirjallisuuden tehokas keino tuoda epävarmuutta: asiallinen kertoja ei tiedä kaikkea, jossain hänen ”selkänsä takana” on kauhistuttava todellisuus jota hän yrittää olla ääneen lausumatta. Suojana toimii tällöin tieteellinen ja opettavainen lähestymistapa, joka antaa kerronnalle auktoriteettia: minä johdan tutkimusta, lukija seuraa mukana. Mutta jo sen ääneen lausuminen, että kaikkia tapahtumia ei voida yhdellä teorialla aukottomasti selittää, antaa mahdollisuuden etsiä säröjä kertojan äänen opettavaisessa varmuudessa.

Yksi tieteellistä diskurssia vahvistava metafora on ”tapahtumaketju” (*chain of events*): koko kertomus siis esitellään ketjuna, jossa yksi lenkki johtaa toiseen ja jota siis pitäisi voida tarkastella objektiivisesti syy-seuraussuhteita pohtimalla.

Ketju tosin on ”synkkä” (*dark*). Näin kertoja paljastaa omat tunteuksensa, tai vähintään hän yhtyy yhteisön yleiseen käsitykseen siitä, millainen tapaus on kyseessä. Toisaalta tällä tavoin viitataan myös tapahtumien hämäryyteen ja omituisuuteen, johon asiallinen ja harkitseva tutkimus voisi tuoda (tieteen ja järjen) valoa.

Kertoja motivoi ja perustelee omaa kerrontaansa sillä, että lähteenä on Robert Blaken päiväkirja. Tällainen ”pseudo-dokumentaarisuus” (esim. päiväkirjat, kirjeet, sanelut, lehtiuutiset) kuuluu kauhukirjallisuuden kerronnan perinteisiin keinoihin. Päivi Mehtonen on tutkinut Bram Stokerin *Dracula*-romaanin länsimaisen tiedekäsityksen ja yliluonnollisen kohtaamisen kannalta. *Dracula* on dokumentin muotoon laadittu kertomus, perustuen henkilöhahmojen päiväkirjoihin ja kirjeisiin sekä lehtileikkeisiin. Tällainen kerrontatapa liittyy rakenteen lisäksi kreivi Draculan edustaman käsittämättömyyden ja järjettömyyden kohtaamiseen. (Mehtonen 1992, 70.) Myös käsillä olevassa kertomuksessa oudosta ilmiöstä pyritään ottamaan selvää erilaisten enemmän tai vähemmän luotettavien lähteiden pohjalta päättämään totuutta vieraiden ulottuvuuksien olemmasta. Keskeistä on ilmiön *todistaminen* suuntaan tai toiseen.

Ennen tarinan loppuosaa ei päiväkirjasta kuitenkaan siteerata suoria näytteitä, vaan kerronta on kertovan äänen omaa tulkintaa päiväkirjan pohjalta. Kertoja itse ei kuitenkaan mainitse olleensa osallisena tai silminnäkijänä tapahtumissa. Samoin ei selviä, mistä ja miten hän on päiväkirjan käsiinsä saanut. Kerronnan sävy on etenkin alussa varsin neutraali, tuoden mieleen tutkivan journalistin<sup>22</sup> tai etsivän. Kertojahahmon omaa positiota, toimintaa ja suhteita kertomusmaailmassa ei tuoda esille vaan lukijalle tarjotaan puolueeton dokumentoija, jonka omilla käsityksillä ja tunteilla ei näyttäisi olevan juurikaan väliä tapauksen selvittämisen kannalta.

Kertoja kutsuu lukijaa – tai ennemminkin nimetöntä yleisöä, koska kyseessä ei ole esim. kirje ystävälle – tutkimaan päiväkirjaa tarkasti, kiihkottomasti ja kiireettömästi. Näin hän luo mielikuvan ideaalisesta tutkimustyöstä, jossa tunteet eivät ole mukana ja tutkija saa ajatella ja tehdä omat päätelmänsä kammionsa rauhassa. Jo tämä kehoitus sisältää kuitenkin implisiittisen oletuksen: päiväkirja *voisi* aiheuttaa kiihkoa ja hätäännystä. Sen diskurssia on siis hillittävä ja suitsittava tietynlaisen analyyttisen kielenkäytön avulla.

Ja näin ketoja tekeekin. Vaikka hän sanoo että tapahtumaketjua tarkastellaan avainhenkilön näkökulmasta, hän ei päästä päiväkirjaa paljaana esittämään kertomusta. Sen sijaan hän kertoo omin sanoin oman vaikutelmansa tai tiivistelmän siitä, miten on päätelty nuoren kirjailijan tapahtumiin sotkeutuneen. Samalla hän myös artikuloi Blaken tunteita psykonarraation ja kerrotun monologin tekniikoilla. Tällä tavoin kertomustekniikka kuitenkin motivoidaan, ja lukija on kutsuttu luotettavasti pohjustaen kuulemaan tarinaa, joka varsinaisesti alkaa lauseella ”Young Blake returned to Providence in the winter...” (HD, 273.) Tätä ennen kertoja on asettanut tapahtumien loppupäähän mystisen kuoleman, jota nyt yritetään ymmärtää eläytymällä pahaa-aavistamattoman Blaken elämään tapahtumaketjun alkupäästä lähtien.

Päiväkirjamerkintöjen lisäksi kerronta taustoittaa tapahtumia muilla lähteillä kuten sanomalehti uutisilla ja kirkon ympärillä olleiden silminnäkijöiden todistuksilla. Novellin loppupuolella kerronta siirtyy muiden silminnäkijöiden – kuten Blaken naapurissa asuneiden opiskelijoiden sekä kuolinsyöntutkijan – havaintojen kokoamiseen. Nämäkin lausunnot kertoja esittää omalla äänellään, eikä lausuntojen päätymistä kertojan haltuun myöskään erikseen motivoida. Kertoja siis on yhä tapahtumien ulkopuolinen neutraali kerääjä. Hän ei myöskään reagoi dokumentoimiinsa tapahtumiin henkilökohtaisesti pelkäämällä, tai ainakaan

---

<sup>22</sup> Lovecraft itse kirjoitteli lehtiartikkeleita vaihtelevassa määrin koko aikuisen elämänsä ajan. (Burlison 1983, 5-6.)

hän ei artikuloi pelkoaan. Ehkä päätelmien jättäminen ilman tarkempaa pohtimista ja lopun päiväkirjamerkintöjen esittäminen sellaisenaan, voisi olla imaisu pelosta syvempää eläytymistä kohtaan?

Toisaalta tähän tarinaan ei ole mikään pakko kuvitella päiväkirjan ylle kumartunutta konkreettista ihmistä. Jahn nimittäin muistuttaa, että kysymys ”kuka puhuu?” on ongelmaton jos oletetaan, että puhuminen kattaa sekä puhumisen että kirjoittamisen. Tarinan kertojahan voi olla konkreettisesti puhuja tai kirjoittaja. Kuitenkin, ”puhuminen” voi kattaa myös kertomisen, viittaamisen, selostamisen ja mielen sisäisen pohdinnan, joka ei ole suullista eikä kirjallista toimintaa. Ajattelu ei ole kommunikointia, ja siksi se on enemmän fokalisaation kuin kertomisen määräävä elementti. Kertoja ei välttämättä siis ”puhu”; hän voi olla pelkkä tapahtumien heijastuspinta, ei puhuja tai kirjoittaja (tai edes aktiivinen ajattelija). (Jahn 1996, 246.) Ehkä kertoja on yhteisön ääni, tieteen ja taikauskon välillä liikkuvan kaupungin levoton mieli, jolla on useampi kuin yksi kanta tapahtumiin ja siitä levinneisiin huhuihin.

Novelli on jaettu selkeisiin jaksoihin. Alussa on hieman taustoittavaa pohdintaa, sitten kuvataan hyvinkin elävästi Blaken lumoutumista päivien kuluessa ja tutkimusmatkaa pahaenteiseen rakennukseen. Tämän jälkeen kerrotaan muutamasta oleellisesta lehdistön huomiosta ja päiväkirjassa mainitusta tapahtumasta pitkällä aikavälillä, minkä jälkeen loppuratkaisun lähestyessä kertoja heittäytyy innokkaammin kaupunkilaisten havaitseman pahaenteisen tunnelman kuvailuun, kun olento pyrkii ulos kirkontornista. Sitten ovat vuorossa taas neutraalimmat selostukset kuolinsuuntutkijan ja Blaken naapurissa asuvien opiskelijoiden toiminnasta. Viimeinen puheenvuoro annetaan päiväkirjan sekaville merkinnöille.

Dorrit Cohnin mukaan psykonarraation joustaviin puoliin kuuluu se, että kyseisellä tekniikalla kertoja voi järjestää ja selittää hahmon tietoisuutta paremmin kuin hahmo itse. Kertojalla on näin ollen myös mahdollisuus artikuloida hahmon psyykkisiä tiloja, joita hahmo itse ei voisi puhua tilojen hämärän ja monimutkaisen luonteen vuoksi. (Cohn 1978, 46.) Tämä on selkeä etu kerronnan vapaudelle esimerkiksi niissä kohdissa, kun kertoja pääsee kuvailemaan monisanaisesti Blaken mystisessä kivessä näkemiä visioita:

He could scarcely tear his eyes from it, and as he looked at its glistering surfaces he *almost fancied* it was transparent, with half-formed worlds of wonder within. [...] and still remoter spaces where only a stirring in vague blackness told of the presence of consciousness and will. (HD, 284, kursivointi oma.)

Kertojan mielestä Blake siis ”melkein kuvitteli” epämääräisiä maailmoja mystisessä kivessä. Psykonarraatio siis on keino, jolla voidaan luontevasti lisätä ja tulkita hahmon

mielenliikkeitä joita tämä tuskin edes itse huomaa: hetken välähdystä voidaan esitellä rivikaupalla, jolloin lukija kenties ymmärtää hahmon mielestä enemmän kuin tämä itse. Psykonarraatio on tarkoituksellisen ulkopuolista kuvailua, eikä sen tarvitse vaikuttaa aidosti hahmon mielen tuotteelta. Sen sijaan sen avulla voidaan luoda vaikutelma hahmosta ”tuolla jossain”, tekstin takana, maailmassa jonka kertoja sitten omaan tapaansa selittää, kutsuen lukijaa ymmärtämään maailma juuri tietyllä tavalla.

Cohn esittää, että kertovalla ja kerronnan kohteena olevalla mielellä on usein käänteinen suhde esiintulon määrässä: mitä selkeämmin silmiinpistävä ja tyylytelty kertoja on, sitä vähemmän tämä esittelee fiktiivisten hahmojen mielen toimintaa (Cohn 1978, 25). Käsillä olevassa kertomuksessa kertova ääni ei kuitenkaan tuo omia tuntemuksiaan eksplisiittisesti etualalle vaan ennemminkin pyrkii pysymään taustalla neutraalina tarkkailijana, kun tekstuaalinen esitys painottuu Blaken tietoisuuden ja toiminnan kuvailuun. Kertomuksen edetessä kerronnan neutraalius kuitenkin on kyseenalaista, siinä määrin kertova ääni elää itsekkin ihmetyksen ja jännityksen vallassa kerratessaan selittämättömiä tapahtumia.

Käsillä olevassa novellissa erityisen sävyn kerronnalle antaa se, että kertoja väittää tarinan perustuvan suurimmalta osin päiväkirjamerkintöihin. Kertoja ei siis väitä olevansa kaikkietävä vaan inhimillinen tiedonkerääjä, joten hänen yhä innostuneemmat kuvauksensa kauhun ja ihmetyksen tuntemuksista on helppo tulkita heittäytymiseksi tarinan tunnelmiin. Tällöin kertojan tajunta yhtyy Blaken kokemuksiin. Tunne – uteliaisuus ja kauhu – saa voiton etäisestä spekuloinnista. Kertoja ei nimittäin kovinkaan monessa kohtaa etäännytä itseään tapahtumista vaikkapa toteamalla: ”päiväkirjassa Blake väittää...” tai ”Blake kirjoittaa tuntemuksistaan seuraavasti...”. Sen sijaan jää lukijan arvattavaksi, kuinka monisanaisesti Blake alun perin oli päiväkirjaansa tapahtumia kuvannut, ja kuinka suuri osa tunnelmista, näkymistä ja spekulatioista on kertojan omaa lisäystä.

Kertoja ei missään vaiheessa viittaa suoraan itseensä. Hän ei pyri näkyvästi korjaamaan Blaken tietoja tai lisäämään niihin omia huomioitaan vaikkapa kaupungin arkkitehtuurista tai kirkon historiasta. Synkän rakennelman ensimmäisissä kuvailuissa kertoja pohjaa *periaatteessa* Blaken näkökulmaan:

The style, so far as the glass could show, was the earliest experimental form of Gothic revival which preceded the stately Upjohn period and held over some of the outlines and proportions of the Georgian age. Perhaps it was reared around 1810 or 1815. (HD, 276.)

Kertoja kuvailee kirkkoa kuin olisi itse ollut ikkunassa sitä katselemissa, eikä lisää kuvaukseen tässä vaiheessa itse hankkimiaan lisätietoja tai selosta omaa tiedonhakuun

kirkon alkuperästä. Tässä vaiheessa onkin oleellista, miltä tuo rakennus näytti ikkunan takaa, ei se millainen sen rakennushistoria tilastojen mukaan on. Tunnelman luominen ja salaperäisyys on sittenkin tärkeämpää kuin kaikkien tapaukseen liittyvien faktojen luettelu.

Kun Blake ennen mustaan kirkkoon menoa kysyy poliisilta rakennuksen luonteesta, ei kertoja pitäydy erillään poliisin kommentteista vaan tavallaan eläytyy kaupunkilaisten yleiseen mielipiteeseen, kertoen asioita kuin faktoina:

Some day the city would step in and take the property for lack of heirs, but little good would come of anybody's touching it. Better it be left alone for the years to topple, lest things be stirred that ought to rest for ever in their black abyss. (HD, 279.)

Poliisin mentyä kerrotaan että Blake jaa uteliaana miettimään tarinoiden todenperäisyyttä. Kertojan ääni säestää: ”Probably they were mere legends evoked by the evil look of the place, but even so, they were like a strange coming to life of one of his own stories” (HD, 279). Kertoja siis ymmärtää Blaken viehtymystä kirkkoon eikä tuomitse kiinnostusta käsittämättömäksi hairahdukseksi joka olisi tyypillinen tämän kaltaiselle nuorelle, mystisiin tarinoihin perehtyneelle kirjailijalle.

Enimmäkseen Blaken voimakkaimpia mielenliikahduksia (pelko, pakokauhu) kuvataan psykonarraation avulla mutta se ei toki ole ainoa novellin tapa päästä hänen tajuntaansa. Muutamassa kohdassa, kertojan eläytyessä nuoren kirjailijan hämmennykseen, kerronta liukuu kerrotun monologin, vapaan epäsuoran esityksen puolelle. Taas erikoiseen kiveen liittyen, kun Blake yrittää olla katsomatta siihen:

[...] but some obscure compulsion drew his eyes back. Was there a subtle phosphorescence of radio-activity about the thing? What was it that the dead man's notes had said concerning a *Shining Trapezohedron*? What, anyway, was this abandoned lair of cosmic evil? What had been done here, and what might still be lurking in the bird-shunned shadows? (HD, 288.)

Kertoja innostuu itsekin ihmettelemään, mikä kirkontornin ilmapiirissä oikein oli vialla. Sana ”anyway” korostaa kysymysten spontaania tulvaa ja yleistä hämmennystä paikan ja ilmiöiden luonteesta. Kertoja ei enää ole etäällä, vaan mukana Blaken tuntemuksissa paikan päällä: *tässä (this)* paikassa miettimässä mitä *täällä (here)* oli tehty. Kaiken huipuksi jokin outo löyhkä vaikuttaa *nyt* huokuvan jostain: ”It seemed now as if an elusive touch of foetor had arisen somewhere close by [...]” (HD, 288). Tämä on liikaa Blakelle joka sulkee kiveä suojaavan rasian kannen. Samalla kertoja palaa itsekin mietteistään ja kertoo nopeasti, kuinka Blake pakenee läpi alakerrosten, kirkon pihamaan ja Federal Hillin kujien päästäkseen asuntonsa lähelle kotoisemmille kaduille.

Jos ajatellaan Fludernikin luonnollisen kerronnan tasoja, hätääntynyt kysymysten esittäminen on helppo käsittää kolmannella tasolla esiintyväksi kertomisen tavaksi, jossa kysymykset esitetään kuulijalle, jotta tämä eläytyisi pohtimaan kohtausten syvempiä merkityksiä. Samalla kyseessä on toisen tason kokemiseen perustuva kehys: lukija ymmärtää Blaken hämmennyksen ja tämän tajunnassa risteilevät kysymykset.

Tapahtumakulun raportoinnin jälkeen painottuu taas skeptisten ja uskaliaampien selityskoulukuntien vertailu. Viimeisten päiväkirjamerkintöjen tulkinnasta kertoja toteaa:

From them certain investigators have drawn conclusions differing greatly from the materialistic official verdict, but such speculations have little chance for belief among the conservative. [...] Excessive imagination and neurotic unbalance on Blake's part, aggravated by knowledge of the evil bygone cult whose startling traces he had uncovered, form the dominant interpretation give those final frenzied jottings. (HD, 299-300.)

Kertoja siis muistuttaa, että yleinen näkemys on ns. luonnollisen selityksen puolella, pohjautuen käsitykseen Blaken heikosta mielenterveydellisestä tilasta. Hän ei selvennä, millaisia ovat nuo vaihtoehtoiset selitykset, eikä itse riennä tyrmäämään niitä tai puolustamaan em. ”järkiselitystä” ainoana uskottavana.

Kertova ääni on nyt luonut vihjauksen oudoista selityksistä oudoille tapahtumille. Hän ei yritä luoda yhtenäistä vaihtoehtoteoriaa (jolloin se olisi helpompi todistaa vääräksi). Sen sijaan hän antaa äänen epäselvyydelle, epäjatkuvuudelle ja hajoavalle subjektiudelle. Hän esittelee loppuun liitetyt viimeisen päiväkirjamerkinnät: ”These are the entries – or all that can be made of them” (HD, 300). Hän siis tunnustaa, että oikeat tapahtumat ovat hämärän peitossa, ja Blaken kirjoitettu diskurssikin vain osittain koottavissa yhteen. Blaken merkinnöille hän kuitenkin antaa viimeisen puheenvuoron.

Kertojan ääni siis katoaa taustalle – lukuun ottamatta tiettyjä syntaktisia keinoja kuten kappalejakoja ja kolmien pisteiden käyttöä, joita Blake tuskin harrasti päiväkirjassaan. Loppu kuitenkin avaa uuden ikkunan intiimimpään kerrontasuhteeseen: lukijalla on edessään autenttisia Blaken – ja ehkä jonkin mystisen ulkopuolisen tietoisuuden – kirjoituksia, joissa on selitykset ja pohdinnat väistyvät tajunnanvirran, virtaavan kauhun, tieltä. Näiden merkintöjen tarkempi käsittely tapahtuu seuraavassa alaluvussa.

*Tohtori Moreaun saaren* käsittelyn yhteydessä mainittu juonirakenne, jossa salatun tiedon tavoittelu johtaa kauhuihin, luo omalla tavallaan tässä analysoitavan tarinan juonipohjan. Kerronta jaksottuu sen mukaan, kuinka lähellä vainoojaa Blake pääsee (tai joutuu), ja kuinka paljon sen salaisuudesta saadaan selville. Toisaalta erikoista on se, että



Blaken kiinnostus mystiseen esineeseen ei ole täysin rationaalisesti motivoitunut vaan suurelta osin hänen hakeutumisensa muinaisen tiedon pariin on selittämättömän vetovoiman syytä. Lisäksi on myös niin, että ei ainoastaan tutkija hakeudu tutkimaan ihmeellistä olentoa vaan myös päinvastoin.

Cohn esittää, että psykonarraation eräs erityinen ominaisuus – verrattuna kerrottuun ja siteerattuun monologiin – on sen lähes rajoittamaton ajallinen joustavuus. Sen avulla voidaan tiivistää pitkäaikaisia mentaalisia prosesseja tai selittää ja eritellä yksittäistä tajunnan hetkeä. (Cohn 1978, 34.)

Psykologisen elämän kuvaus voidaan jakaa kahteen perustyyppiin, joiden välillä psykonarraatiota käytetään. Kertoja voi olla selkeästi erottuva hahmo, joka toisen psyykeä tarkasti kuvatessaankin säilyttää etäisyytensä kuvattavaan tajuntaan. Toisaalta kertojan on mahdollista pysytellä hämäämpänä tahona ja tällöin helposti sulautua yhteen kerrottavan mielen kanssa. (Emt., 26.) ”Haunter of the Dark” on tässä mielessä mielenkiintoinen tapaus, sillä aluksi kertoja nimenomaan painottaa tutkimisen ja päättelyn roolia, harkintaa todisteiden perusteella, mutta myöhemmässä vaiheessa hänen äänensä jo täysin sujuvasti kuvailee Blaken löytämiä kauhistuttavia esineitä ja hylätyn kirkon tunnelmaa. Toisaalta loppua kohden kertoja ei enää tohdi kuvailla Blaken sisäistä elämää pitkissä jaksoissa vaan vuorottelee päiväkirjamerkintöjen ja muiden kaupunkilaisten havaintojen välillä (ja esittää arveluja Blaken horjuvasta mielenterveydestä). Kuitenkin, esimerkiksi kertoessaan Blaken havahtumisesta öisessä kirkontornissa, jonne tämä varmaankin oli unissaan kävellyt, kerronta eläytyy innolla painajaismaisiin mielikuviin ja hysteeriseen pakoon tuosta ahdistavasta paikasta (HD, 294-295). Erilaiset tajunnan hämärtymiset ja harhat ovatkin niitä paikkoja, joissa kertoja antaa itselleen luvan irrottautua neutraalin dokumentoinnin diskurssista.

Kerronta koostuu kielestä, joka on sanojen ja lauseiden peräkkäisyyttä. Ingardenin mukaan useimpien, ellei kaikkien, yksittäisten lauseiden merkitys määrittyy täysin vasta kun lause asetetaan yhteyteen sitä edeltävien ja seuraavien lauseiden kanssa. Sama koskee myös suurempia tekstin kokonaisuuksia kuten lukuja. (Ingarden 1973, 95.) Siispä tämänkin kertomuksen viittaukset outoihin kieliin, kirjoihin ja kultteihin pääsevät sopivaan mittakaavaa kun niitä verrataan lopun mielettömiin päiväkirjaraapustuksiin.

Cohn huomauttaa, että psykonarraatiota käytetään harvoin yksinkertaisesti seuraamaan mielenliikkeitä tilanteesta toiseen, epäsuorien lainausten avulla kuten ”hän ajatteli että...” tai ”hän mietti, olisiko...” Tämähän olisi varsin monotoninen esitystapa. Psykonarraation avulla on nimittäin mahdollista sekä tiivistää pitkän ajanjakson tuntemuksia

lyhyeen esitykseen että laajentaa ja ruotia tarkemmin hetkellistä mielenliikahdusta. (Cohn 1978, 38, 46.)

Yksi psykonarraation tärkeimpiä etuja mielen esittämisessä on sen riippumattomuus verbaalisesta itseilmaisusta. Sillä voidaan siis esittää psyykkisiä olotiloja, jotka ovat hahmolle sanoin lausumattomia tai hämääviä; on mahdollista kertoa, mitä hahmo ”tietää” vaikka tämä itse ei kyseistä tietoa sanallisesti kykenekään esittämään. (Cohn 1978, 26.)

Tajunnan muodostumisen kannalta mielenkiintoinen on se psykonarraation piirre, että aina ”ulkoisen” ympäristön ja ”sisäisen” maailman kuvauksia ei voi tarkasti erottaa toisistaan. (Cohn 1978, 49.) Kun ympäristöä kuvaillaan havainnoivan henkilön näkökulmasta, ei aina ole selvää mitkä havainnot ovat tapahtumien kuvailua ja mitkä mielen toimintaa. Kun Blake ensimmäisen kerran lähtee etsimään kaukaisuudessa näkyvää kirkkoa:

Plodding through the endless downtown streets and the bleak, decayed squares beyond, he came finally upon the ascending avenue of century-worn steps, sagging Doric porches, and bleak-paned cupolas which he felt must lead up to the long-known, unreachable world beyond the mists. (HD, 276-7.)

Ei ole selvää, missä määrin kuvattava miljö on tarinamaailmassa todella jyrkkä yhdistelmä synkkää rappiota ja haavemaailmaa, mutta ainakin Blaken tajunnassa seutu sellaisena esiintyy.

Kertomalla unista ja näyistä psykonarraatio tavoittaa hämärimmät tajunnan tasot (Cohn 1978, 52). Tällä tavoin kerronta voi mennä sinne, minne hahmon mieli ei uskalla mennä – hyvin tärkeä raja kauhukirjallisuuden kannalta. Lukija saa tilaisuuden vilkaista asioita, joita kauhistuneen hahmon mieli ei suostu uskomaan.

Cohn muistuttaa, että kuvataksien mielen salaisimpia ja vähiten tiedostettuja psyykkisen elämän puolia kirjallisuuden on tehtävä se epäsuorimmalla ja perinteisimmällä tekniikalla, psykonarraation avulla (Cohn 1978, 56). Tässäkin novellissa kerrotaan Blaken mielen näkemistä haavekuvista ja ulottuvuuksista ilman, että tämän mielestä lainatun diskurssin tarvitsee olla kaikkea selittämässä.

## **5.2. Pimeään kirkkotoirniin**

”Haunter of the Dark” -novellin kieli on täynnä erilaisia aistimaailman voimasuhteita, vetovoimia tilasta toiseen ja liikkumista valon ja pimeyden sekä ulko- ja sisäpuolen välillä.

Jo alun taustoittavassa pohdinnassa luonnosta todetaan että ”nature has shown herself capable of many freakish performances” (HD, 272). Näin käytetään hyväksi Turnerin määrittelemää skeemaa *tapahumat ovat toimintaa*, jolloin luonnonvoimien monimuotoinen ilmiökenttä tiivistetään yhteen (naispuoliseen) toimijaan. Kun kertoja käyttää tällaista skeemaa, hän voi sen avulla ohittaa monimutkaiset tieteelliset arviot kuolemantapauksen syistä: kyseessä voi olla se vanha tuttu temppuilija nimeltä luonto. Ideologisista viittauksista kuitenkin tarkemmin seuraavassa alaluvussa.

Skeptikkojen mukaan Blaken tietyt päiväkirjamerkinnot selittyvät tällaisella syyllä: ”fantastic imagination aroused by certain local superstitions and by certain old matters he had uncovered” (HD, 272). Taikauskoisuudella on siis kyky *nostattaa* fantastisia mielikuvia, ja vanhojen asioiden *paljastaminen* häiritsee turvallisen rationaalisuuden peittämää todellisuuskuvaa.

Blakeen kohdistuu kertomuksessa moneen otteeseen outo vetovoima. Synkeän kirkon kihetovuudesta, kun Blake ensimmäisen kerran menee sitä tutkimaan eikä ole varma haluaako mennä sitä tutkimaan, sanotaan näin: ”the pull of its strangeness dragged him on automatically” (HD, 281). Mystisen kiven vetovoima taas on ehdottoman lumoava: ”some obscure compulsion drew his eyes back” (HD, 288).

Tiettyjen skeemojen avulla kirkkoa kuvataan kuin elollista olentoa: ”loomed blackly against the flaming sky” (HD, 275). Kirkon ympäristö on sitä etsivälle Blakelle ”Unreachable world beyond the mists” (HD, 277), tai ainakin kertoja eläytyy tutkimusretkeen mainitunlaisen skeeman avulla.

Blaken mielenterveys on erilaisten voimasuhteiden armoilla. ”Deep restlessness gripped Blake” (HD, 276), ”he received a positive shock of objective horror” (HD, 282), ”Something in the *Journal* [...] threw the diarist into a veritable fever of horror” (HD, 291). Kertojan käyttämät skeemat ovat hyvin kouriintuntuvia ja selkeitä, ja tuon kaltainen uhrin kokemuksiin eläytyminen todella johtaa mielikuvaan siitä, että nuorta kirjailijaa vainosi jokin *voima* ennemmin kuin psykiatrisesti määriteltävä mielenterveydellinen ongelma.

”The collapse” (HD, 294), sortuminen, on ilmaus jota kertoja käyttää Blaken viimeisten aikojen henkisestä tilasta. Tämä sopii rationaalisen mielen skeemaan ja on tuttu arkikielisenä ilmaisuna. Mieli käsitetään siis tasapainoisena, vakaana rakennelmana joka ankarissa olosuhteissa voi kuitenkin sortua kuin rakennus painovoiman vaikutuksesta.

Pahaenteisyys ja vieraan olennon ympärilleen levittämä tunnelma tuodaan kertomuksessa esiin monella tavoin. ”Desolation and decay hung like a pall above the place [...] a touch of the dimly sinister” (HD, 278), kuvataan pahaenteisyyden läsnäoloa jo kirkon

pihamaalla. Lopun lähestyessä kynttilöitä pitelevä väkijoukko taas on vartijan asemassa: ”a guard of light to save the city from the nightmare that stalks in the darkness” (HD, 291). Kyseiseistä vertausta käyttämällä kertoja ikään kuin sulautuu kaupungin kollektiiviseen tajuntaan, kuvaamalla valon käytön todella tarpeellisena puolustuskeinona, ilman skeptistä puhetta taikauksesta tai ihmisten tietämättömydestä.

Toisissa tarinoissa kauhua herättää eri kategorioiden yhtyminen, toisissa taas hahmon jakaantuminen kahdeksi jyrkästi erilaiseksi olennoiksi kuten ihmissusitarinoissa (Carroll 1990, 46). ”Haunter on the Dark” käyttää tajunnan hajoamisen ja yhdistymisen metaforia kuvatessaan Blaken yhteyttä vieraiden ulottuvuuksien vainoojaan.

”The thing is taking hold of my mind” (HD, 300), lukee viimeisten päiväkirjamerkintöjen joukossa. Värissyt ja heilahdellut, sortunut mieli siis joutuu (tai pääsee) olennon otteeseen. Kun ihmisen ja vainoojan tajunnat lähestyvät toisiaan, voidaan viimeisten raapustusten ”must get out and unify the forces” (HD, 301) tulkita jo varsin konkreettisesti: kahden elämänvoiman, kirkontornissa tempoilevan mystisen olennon ja työhuoneessaan hourailevan ihmismielen, vääjäämättömänä yhteensulautumisena.

Blaken mielentilassa ja päiväkirjamerkinnöissä sekä kertojan päätelmissä on useita aukkoja. Anthony Johnson onkin maininnut *aukon* idean merkittäväksi goottilaisessa romaanissa. Tällaisia aukkoja voi esiintyä ensinnäkin konkreettisesti tapahtumapaikoissa, esimerkiksi kuilujen ja luolien muodossa. Toiseksi aukkoja voi löytyä henkilön tietoisuudesta transsin tai tietoisuuden pimenemisen yhteydessä. Lisäksi aukkoja voi olla kertomuskokonaisuuden tasolla, jolloin tarina katkeilee merkittävässä kohdissa, jolloin juonellinen kokonaisuus muodostuu erillisten osien yhteensovittamisesta. (Johnson 1992, 45-47.) Itse asiassa tällainen on eräs tapa ymmärtää ja selittää kauhua, tapa jossa käytetään skeemaa ”mieli on tilan läpi liikkuva keho”. Tarkemmin ajateltuna, tarinan mielen aukoista puhuttaessa mieli käsitetään aineeksi tai virraksi, jossa on katkoskohtia. Joka tapauksessa kauhu on tällä tavoin käsitettynä pimeä kohta, tuntematon tila keskellä normaalielämän kulkua.

”Haunter of the Dark” -novellissa käsitellään (Lovecraftille tyypillisesti) varsin vähän itse ihmisruumiin fysiologista tilaa ja kamppailua kauheissa tilanteissa. Päähenkilö esimerkiksi ei kertaakaan hikoile eikä vuoda verta tai muuten loukkaa itseään ollessaan vieraan voiman lumoissa. Hänen kehonsa tuntemukset eivät ole tapahtumien keskiössä, ne eivät ole oleellisia. Tarkimmin hänen ruumiillista olotilaansa kuvataan vasta silloin kun naapurit löytävät hänen pöydän ääreen jäykistyneen ruumiinsa ja huomaavat hänen

järkyttävään ilmeeseen vääntyneet kasvonsa (HD, 299). Kehon muoto on oleellinen vasta sitten kun mystinen voima on jättänyt siihen selkeät merkkinsä.

Kun Blake on tulossa maallisen elämänsä päähän, hän kokee jonkinlaisen aistien vääristymisen tai uudelleenjärjestelyn, kun etäisyydentaju muuttuu arkikokemukselle vastakkaiseksi: ”Sense of distance gone – far is near and near is far” (HD, 301). Tajunnan skeemat, jotka arkielämässä viittaavat omasta havaintopositioista havaittuihin kohteiden etäisyyksiin, menettävät merkityksensä.

### 5.3. Vainooja

”Haunter of the Dark” on eräänlainen Lovecraftin kirjoittama vastine Robert Blochille<sup>23</sup>. Bloch oli tarinan kirjoittamisen aikaan vasta aloitteleva fiktion kirjoittaja, joka oli aiemmin omassa novellissaan käyttänyt Lovecraftia muistuttavaa hahmoa, joka joutuu hirviön surmaamaksi. Bloch oli toki kysynyt luvan tähän, ja nyt Lovecraft vuorostaan asetti Blochin kaltaisen hahmon Providenceen, kukkulan laelle lähelle Brownin yliopistoaluetta, asuntoon jonka ikkunasta tämä saattoi katsella Federal Hillillä kohoavaa kirkkoa – lopulta tuhoisin seurauksin. (Burlison 1983, 203-5.)

Blaken hahmoa määrittää voimakkaasti tarve saada selville *salattua tietoa*: hän murtautuu kirkkoon huolimatta kuulemistaan varoituksista, hän jää tuijottamaan mystisiä näkyjä heijastelevaa pelottavaa kiveä, hän selvittää löytämänsä muinaiskielisen kirjan sanoman.

Burlison arvelee, että viittaukset ”pahuuteen” joka on jättänyt jälkensä kirkkoon, ovat ennemmin päähenkilön kuin Lovecraftin luoman kertojaäänänen määritelmiä. Normaalisti Lovecraft ei kertomuksissaan nimittäin ollut kiinnostunut myyttisestä pahuudesta tai hyvydestä. (Emt., 205.) Pahuus-ajatusten kuuluminen Blakelle onkin todennäköistä, sillä usein Lovecraftin päähenkilöiden kohdatessa kammottavia asioita ei kertova ääni malta olla maalaamatta noita havaintoja monisanaisilla synkkäsävyisillä kuvauksilla. Kenties kirkko ympäristönä saa Blaken ajattelemaan maailmaa hyvän ja pahan taistelukenttänä, ja kertojan samastuessa hahmoon tämän sanasto limittyy kertojan omaan diskurssiin.

---

<sup>23</sup> Robert Blochilta ilmestyi vuonna 1959 romaani *Psycho* (suom. *Psyko*), jonka pohjalta Alfred Hitchcock ohjasi myöhemmin samannimisen elokuvan.

Blake löytää kirkontornista nahkakantisen muistikirjan, jonka omituisten merkkien arvoituksen hän vihdoin ratkaisee. Päiväkirjan avulla kertoja ajoittaa tapahtuman kesäkuuhun, sävyn ollessa nyt asiallisen dokumentoiva, jossain määri myös lähdekriittinen:

It was in June that Blake's diary told of his victory over the cryptogram. The text was, he found, in the dark Aklo language used by certain cults of evil antiquity, and known to him in a halting way through previous researches. The diary is strangely reticent about what Blake deciphered [...] There are references to a Haunter of the Dark [...], and insane conjectures about the black gulfs of chaos from which it was called. The being is spoken of as holding all knowledge, and demanding monstrous sacrifices. (HD, 289.)

Näin keroja määrittelee Blaken identiteetin uskaliaaksi tutkijaksi, jonka merkintöjä on asiaan perehtymättömän vaikea ymmärtää. Kertoja itse on samalla tulkitsija: hän tutkii päiväkirjaa ja kommentoi sitä lukijalle: päiväkirja on ”oudon pidättyväinen” (*strangely reticent*), eli alkuoletuksena on, että ”normaali” päiväkirja kertoisi asioista suoremmin. Kuitenkin juuri outous ja hämäryys on koko kertomuksen eteenpäin vievä voima. Lovecraftin tarinoille on tyypillistä nimenomaan outouden ja hämäryyden *toteaminen* myös silloin, kun mitään erityisen kammottavaa ja selittämätöntä ei vielä ole tapahtunut. Tyypillinen Lovecraftin kertoja on usein homodiegeettinen, itse kauhuja kokenut muistelijä, joka vihjaa menneisiin kokemuksiin jotka haluaisi ennemmin unohtaa, ja kertoo kokevansa väristyksiä ja kammoa ennen kuin on edes tarkemmin alkanut selittää minkälaisista tapahtumista on kysymys.

Haunter of the Dark -tarinan kertoja ei pyrikään lyömään lopullista leimaa tapahtumille ja antamaan niille joko psykopatologista tai kosmista selitystä. Kerronta saa voimaa juuri tuosta päiväkirjan epäselvyydestä, siitä että mysteeri ylipäänsä on olemassa; kertoja voi vain viitata jonnekin kauemmas, jonkun muun kokemuksiin ja havaintoihin. Hämmästy ja etäällä pysyminen jättää lukijan tehtäväksi käyttää uteliaisuuttaan ja päätellä tapahtumien todellisen luonteen.

Kertoja myös kutsuu olettamuksia Vainoojan alkuperästä hulluiksi tai järjettömiksi (*insane*). Parempiakaan arvailuja olennon luonteesta ei anneta, eikä pimeiden ulottuvuuksien olemassaoloa kumota millään fysikaalisilla todisteluilla. Sitä paitsi kertova ääni itse oli aiemmin innostuneesti kuvaillut Blaken tuntemuksia tämän tuijottaessa ihmeelliseen kiveen. Näin ollen hulluus on lähtöisin *tiedon tavoittelusta*, eikä asioiden syvempi tutkiminen suinkaan rauhoita ja tuo järjen valoa kammottavien ilmiöiden ylle. Päinvastoin, tietämättömyys tuo autuaan turvallisuuden tunteen. Esimerkkeinä tietämättömyydestä turvan lähteenä ovat kohdat, joissa Blake kääntää katseensa pois ihmeellisiä näkyjä esittävästä

kivestä sekä maininta tohtori Dexteristä joka heitti oudon kiven ja sen rasian Narragansettin lahden syvimpään väylään (HD, 300).

Tarinan hirviö on vaarallinen monella tasolla: se uhkaa suoraan Blaken fyysistä terveyttä, ja lisäksi – ensisijaisesti – se on uhka hänen psykologiselle tasapainoilleen, mihin kertoja usein viittaakin, tosin käsittämällä syys-seuraussuhteen turvallisesti niin päin, että olento on epävakaa mielen luomus. Piilotetuin ja samalla laajamittaisin uhka kohdistuu kuitenkin kokonaiseen maailmankuvaan, ja siihen liittyvissä spekulatioissa kertojakin haluaa väistyä taka-alalle eikä hän missään kohdassa esitä omia oletuksiaan siitä, missä moisia olentoja voisi asustaa.

Niin sanotun kosmisen kauhun tyyliin kuuluu, että kohdattu hirviö ei määriy ainoastaan näkyvän olemuksensa mukaan vaan esittää vihjauksen jostakin jota ei vielä ole näkyvissä, mutta voi myöhemmin muuttaa koko maailmanjärjestyksen (Aguirre 1990, 148-9). Kiven kautta maailmaan tunkeutuva vainooja ei ole kauhistuttava pelkästään arvaamattoman ja epätavallisen luonteensa takia vaan suurelta osin sen takia, *mistä* se on tullut. Kaukaisessa avaruudessa on mielettömiä salaisuuksia, jotka uteliaat ihmiset voivat epäonnekseen nähdä ja tajuta oman avuttomuutensa ja mitättömät voimavaransa. Objektiivisen tieteellisen diskurssin mukainen tarkastelu ei missään vaiheessa yletykään itse olentoon: se ei jätä itsestään kunnollisia todisteita, ja ainoa joka pääsee (tai joutuu) kommunikoimaan sen kanssa, on järkensä menettävä taiteilija.

Carrollin mukaan tyypillistä kauhukertomusten hirviöille on usein tietynlainen muodottomuus, joka ilmenee myös kuvauksen hapuilevuudessa ja epäselvyydessä (Carroll 1990, 33).

Nothing definite could be seen in the candleless night, though some upward-looking spectators thought they glimpsed a great spreading blur of denser blackness against the inky sky – something like a formless cloud of smoke that shot with meteorlike speed towards the east.  
(HD, 297-8.)

Kertoja käyttää epäselvän kuvauksen motiivina olosuhteita, vaikka ei itse ollut paikalla; hän toteaa että tilanteessa ei *voanut* ylipäänsä nähdä mitään tarkasti. Tässä toistuu sama kaava kuin kertomuksen alussa: oikeastaan ei ole mitään varmaa tietoa, mutta joidenkin henkilöiden mukaan tapahtui jotain hyvin kummallista.

Toinen usein käytetty tapa kuvata hirviöitä on ilmaista niiden luonnottomuus, mihin aikaisemmissa esimerkkiteksteissä jo viitattiinkin. Tällainen ajattelun ja maailmankuvan kyseenalaistaminen usein myös tekee henkilöihahmoista häiriintyneitä tai mielenvikaisia

(Emt., 34). Myös Blaken mielenterveys joutuu suuren paineen alaiseksi hänen aavistellessaan mystisen olennon luonnetta...

”Haunter of the Dark” käsittelee luonnottomuutta varsin mielenkiintoisella tavalla. Kirkontornin olento on Blaken päiväkirjamerkintöjen mukaan kotoisin jostain uskomattoman kaukaa, ja sen suhde luonnonlakeihin on määrittelemätön. Olion muinainen alkuperäisyys ja vastustamattomuus viittaavat siihen että se on lopulta niin luonnollinen olento kuin vain voi olla – tuon luonnon mittakaava vain on ihmiselle käsittämätön.

Luonnottomuuden esittely siis toimii hyvin eri tavoin kuin *Tohtori Moreaun saari* -kertomuksessa, jossa muutamat häiritsevät yksityiskohdat tekevät olennoista epäilyttäviä, niiden rakenteellisen alkuperän ollessa kuitenkin selvästi näkyvillä (minkä lajien yhdistelmä on kulloinkin kyseessä).

Uskonnollisista keinoista ja perinteistä ei myöskään näyttäisi olevan apua ”Haunter of the Dark”:in oliota vastaan – onhan se majoittunut peräti kirkkoon. Sillä ei myöskään ole mitään suhdetta raamatullisiin kertomuksiin. Esittäessään poliisin Blakelle kertomia asioita kertoja mainitsee papin, joka tarvittiin olennon pois manaamiseen, mutta toteaa saman tien: ”though there did be those who said that merely the light could do it” (HD, 279). Altistuminen valolle on ei-uskonnollinen, luonnontieteellisesti toteutettavissa oleva vastustuskeino. Tässäkin kohtaa tarinamaailman kannalta lähinnä totuutta näyttävät olevan ne ”jotkut”, jotka ajattelevat vaihtoehdoisella tavalla mutta joiden ääntä ei eksplisiittisesti tuoda esiin.

Kammottavuuteen liittyy usein hahmon, tunteen tai tapahtuman toistoa. Toinen kammottavuuden tyypillinen piirre on outojen yhteensattumien esiintyminen, ikään kuin asiat olisivat kohtalon määräämiä. (Bennett & Royle 1995, 34-35.) Tarinassa on yksi selkeästi toistuva ilmiö: kirkon sekä muinaisen kiven mystinen vetovoima. Yhä uudestaan Blake katselee taivaanrannassa hämmöttävää kirkontornia, kirkontornissa hän uppoutuu uudelleen katselemaan kiveä vaikka se aiheuttaa hänessä pelonväristyksiä. Kertoja taas kummastelee koko tapahtumasarjaa outojen yhteensattumien summana. Jää Blaken mielipuolisten viimeisten raapustusten varaan vihjata toiseen aikaan ja paikkaan, johon Blakella on nyt mystinen muistinvarainen yhteys – jos kirjoittajaa voi enää samaksi persoonaksi kutsua: ”I remember Yuggoth, and more distant Shaggai, and the ultimate void of the black planets...” (HD, 300.) Jokin kohtalonkaltainen, suurempi voima siis hallitsee myös Blakea, joka aikaisemmin luuli elävänsä turvassa tavallisen ihmisen elämää maapallolla.

*Animismi* aiheuttaa monissa tarinoissa kammon tunnetta. Tällöin elottomille asioille annetaan elämän tai tajunnan ominaisuuksia. (Bennett & Royle 1995, 35.) Selkein eloton



mutta kuitenkin elävä yksityiskohta tarinassa on tietenkin mystinen kivi, jolla vaikuttaa olevan peräti oma tajunta. Tämä ahdistaa ihmismieltä, joka haluaa tarkkailla objekteja – sen sijaan objektit tarkkailevatkin häntä, ne katsovat takaisin.

Myös Noël Carroll pitää eräänä tyypillisenä kauhussa hämärrettävänä asiana elottoman ja elollisen objektin rajaa (Carroll 1990, 32). Selkeästi tällä rajalla sijaitseva ilmiö käsiteltävässä novellissa on mystinen kivi. Toki saduissakin on kommunikoimaan kykeneviä taikapeilejä ja kristallipalloja. Tämä kyseinen esine kuitenkin kuvataan pelottavaksi koska sen luonne on mystinen, ihmismielelle mahdoton käyttää ja manipuloida, eikä se mahdu lainkaan havainnoijan aikaisempaan maailmankuvaan.

Lovecraft itse on määritellyt ideaalisen kauhutarinan perusteita seuraavasti:

[In the the true weird tale] there must be a hint [...] of that most terrible conception of the human brain – a malign and particular suspension of defeat of those fixed laws of Nature which are our only safeguard against the assaults of chaos and the daemons from unplumbed space. (Lovecraft: ”Supernatural Horror in Literature, 1927, 144. [Sitaatti: Aguirre 1990, 162.]

Tämä määritelmä onkin varsin osuva tietyn tyyppiselle kauhulle. Se määrittelee nimenomaan Lovecraftin ja monen hänen aikalaisensa tekstejä; vaikka edellisen vuosisadan goottilainen kirjallisuus ei esitellyt ”demonia luottaamattomista avaruuksista”, sen piirissä eittämättä syntyi suuria määriä toisentyypistä kauhukirjallisuutta (Aguirre 1990, 162).

Jos tältä pohjalta tarkastellaan tarinoita ”Tohtori Moreaun Saari” ja ”Pig Blood Blues”, ne eivät toki tarjoa yhtä totaalista maailman nurinkääntymisen uhkakuvaa. Edellä mainittu kertoo moraalista tyrmistyksestä ja pelosta luonnottomasti muokattuja olentoja kohtaan. Jälkimmäinen taas keskittyy päähenkilön järkytykseen, kun hänen kannattamansa kurinpitäjärjestelmä kääntyykin nöyryyttämään häntä itseään, ja tuon järjestelmän lieveilmiöt näyttäytyvät räikeän fyysisen kammon muodossa. Molemmat siis toimivat tavallaan pienemmällä mittakaavalla kuin Lovecraftin novelli, mutta kumpikin uhkaa totuttua ja turvallista luonnonjärjestystä: Moreaun saarella sekoittavan voiman lähde on kunnianhimoinen tiedemies, Barkerin kuvaamassa vankilassa mielettömyys kumpuaa eläimen tasolle taantuneista vangeista ja samaan aikaan normaalin eläimellisyyden yläpuolelle kohoavan sian kurkusta.

Carroll kuvailee Lovecraftin käsityksen kosmisesta kauhusta olevan huvittava sekoitus pelkoa, moraalista jännitettä ja ihmetystä. Lovecraftin käsitys kauhistuttavien voimien kiehtovuudesta perustuu vaistoon, jonka mukaan maailma on täynnä tuntemattomia mahtavia voimia, joiden edessä utelias ihminen ei voi kuin hämmästellä. (Carroll 1990, 162.)

Myös vainooja pimeydestä on olento, jonka kanssa ihmismieli ei edes voi yrittää kommunikoida tai neuvotella. Vieraan olion kosketus pyyhkii pois kaikki inhimillisen maailman tutut tukipisteet.

”The being is spoken of as holding all knowledge, and demanding monstrous sacrifices” (HD, 289), kuvailee kertoja Blaken tulkintoja, joita tämä on tehnyt kirkontornista löytämänsä muinaiskielisen kirjan pohjalta. Tietoa siis on saatavilla, mutta sillä on hirvittävä hintansa. Tämän kummemmin Blaken tarvetta päästä yhteyteen olennon kanssa ei rationaalisesti selitetä – toisin kuin sellaisissa kauhutarinoissa joissa paha hahmo pyrkii tiedon tai taikavoiman avulla hallitsemaan ympäröivää maailmaa. Tässä on kyseessä ennemminkin vieraan mallinen luonnonvoima, joka pyörteen tavoin imee sisäänsä inhimilliset toiveet, uskomukset ja valtahierarkiat.

*Telepatia* on eräs mahdollinen kammottavuuden elementti: ajatuksesi eivät olekaan pelkästään itsesi tiedossa, salattuina ja koskemattomina (Bennett & Royle 1995, 36-37). Tässä novellissa tuntemattomista avaruuden kuiluista esiin manattu olento pääsee jotenkin käsittelemään Blaken ajatuksia – tai ainakin hän luulee niin. Itse asiassa voidaan ajatella, että kertoja pyrkii samoin tunkeutumaan Blaken ajatuksiin: kerronnan julkilausuttu motiivi on tuoda näkyville Blaken horjuvan mielen sisältö, esittää selvin ja kiihköttömmin sanoin se mitä voidaan päätellä hulluista ja sekavista päiväkirjamerkinnöistä.

Freudin kehittelemä idea kaksoisolennon kammottavuudesta perustuu siihen, että aiemmin mielen kehittyessä turvaa luonut toinen puoli itsestä ilmenee uudelleen kauhistuttavassa hahmossa, samoin kuin uskonnon menettäessä asemansa jumalista muodostuu demoneja (Freud 1985/1919, 358). Blake kokee vainoavan olennon lopulta itsensä osaksi ja vastakappaleeksi, sillä viimeisten päiväkirjamerkintöjen joukossa on toteamus ”I am it and it is I” (HD, 301).

Stuart Hall on todennut identiteetistä, että täysin yhtenäinen, lopullinen ja johdonmukainen identiteetti on fantasiaa. Tämän voi huomata nykyaikaisen kulttuurisen representaatioiden lisääntyessä, kun mahdollisia uusia identiteettejä on koko ajan tarjolla. (Hall 1999, 23.) Identiteetti on fiktiivisen kauhun tuntemisen kannalta sillä tavoin oleellinen käsite, että kauhukirjallisuuden teemoissa tuon identiteetin rajoja koetellaan rajulla kontrasteilla, inhon ja kiinnostuksen yhteispelillä. Kenties kauhu muistuttaakin siitä, että subjektin identiteetti ei koskaan ole ehjä, vaan erilaiset uhkaavat voimat pyrkivät väräyttämään sen reunoja, syöksemään paniikin ja pakokauhun valtaan, pois kontrolloidusta olotilasta, oman kehollisen olemisen mittasuhteista. Lukija odottaa hirviön, kääntöpuolen, toisenlaisen todellisuuden kohtaamista.

”Hauter of the Dark” -novellia analysoinut Donald R. Burleson huomauttaa, että symbolisesti tarina vihjaa Blaken ja vieraan olennon olevan saman olemuksen vastapareja. Blaken asunnon ullakko on talon ainoa paikka, jossa on tarpeeksi valoa maalaamiseen, kun taas ikkunaton kirkontorni on kirkon ainoa ikkunaton ja *valoton* osa. Lisäksi päiväkirjan viimeisissä merkinnöissä oleva nimi ”Roderick Usher” on selvä viittaus Poen novelliin ”The Fall of the House of Usher”. Tuossa tarinassa talo ja perheen kollektiivinen sielu on tuhoon tuomittu, ja samoin Blake on Burlesonin mukaan tuomittu tuhoon yhdessä häntä vainoavan olennon kanssa. (Burleson 1983, 207).

Vastapariajatukselle voi löytää lisääkin pohjaa. Sekä kirkontorniin teljetty olento että Blake viettävät aikaansa muista eristäytyneinä. Molemmat ovat myös halukkaita liikkumaan vieraisissa ulottuvuuksissa – Blake luomalla mystistä kirjallisuutta ja maalauksia, vieras olento ihmiselle selittämättömillä liikkumistavoilla.

Toisaalta, mitä muinaisiin jumaliin tulee, mikään ei voisi tässä tarinassa olla kammottavampaa kuin unohdetun uskonnon palvomat käsittämättömät olennot.

Lehtonen on esittänyt kulttuurin ja sivilisaation käsitteiden erottamisen luonnosta heijastuvan myös ihmiskuvan hajoamiseen: tällaisessa erottelevassa diskurssissa ihminen halkaistiin kahtia, yhtäältä feminiiniseen luontoon eli ruumiiseen ja toisaalta maskuliiniseen sivilisaation ja kulttuurin puoleen, joka käsittää järjen ja itsehillinnän (Lehtonen 1994, 65).

Novellin lopussa rationaalinen kirjoittava ihminen ja hänen mielikuvitustaan riivaava olemus yhtyvät ennen kuin katoavat jonnekin muiden tavoittamattomiin:

’I see it – coming here – hell-wind – titan blue – black wings – Yog-Sothoth save me – the three-lobed burning eye...’ (HD, 301.)

Näin Robert Blake ei enää ole tarkkaileva subjekti. Hänen katseensa ei määritä ulkomaailmaa. Sen sijaan hän on muuttunut objektiksi kolmilohkoiselle hehkuvalla silmälle.

## 6. Päätelmiä

Kauhun ja pimeyden, siis uhkaavan kaaoksen voima on tässä mielessä olennainen osa myös ilmaisun ja diskurssien kiertokulkua. Ja mikäli se, miten käytämme kieltä on perusta sille miten rakennamme oman identiteettimme, kauhun ja pelon kielellinen käsittely on tärkeää myös omakuvan ääriviivojen hahmottelussa. Näiden asioiden käsittelyyn on monia keinoja ja reittejä.

Olen nyt tarkastellut kauhun toimintaa ja liikettä tekstuaalisessa ilmaisussa: kuinka sitä ilmaistaan kerronnallisten keinojen avulla, kuinka se ilmenee ruumiillisuuteen pohjautuvissa kognitiivisissa malleissa ja millaisia ideologioita diskursseja se em. rakenteiden avulla muodostaa.

Olellaista oli huomata kauhukertomusten ruumiillisten vertausten olennainen osa. Kammottavat elementit paiskovat, repivät, hukuttavat ja kuristavat henkilöihahmoja. Tuskallisista kielikuvista huolimatta kauhun tekstikin toimii bartheslaisen nautinnon periaatteen mukaisesti. Kehon värityksiä on monenlaisia, ja olisikin kiehtovaa tutkia miten kauhun, jännityksen ja eroottisen kertomuksen ruumiillisten metaforien käyttö on yhtenevää tai erilaista.

Kauhun kokeminen on hyppy kuilun yli, kirjaimesta toiseen. Irti paperista mutta mielessä se seuraava pelastava saareke, turvallinen kirjain joka selittäisi kaiken parhain päin.

Bo Pettersson muistuttaa että muiden kirjallisuusteorioiden tapaan kognitiivisen kirjallisuudenteorian oleellinen testialue on käytännön kirjallisuuskritiikki. Toimiakseen tässä tehtävässä kognitiivinen teoria tarvitsee Petterssonin mukaan sekä laajentamista että tarkennusta. Laajentamisella hän tarkoittaa todellista tieteidenvälisyyttä: humanistisen kognitiotutkimuksen on otettava huomioon luonnontieteen puolelta löydettävät havainnot ihmisen neurofysiologiasta ja -psykologista. Tarkentamista hän toivoo siten, että kirjallisuuden ilmiöitä tutkitaan yksityiskohtaisesti, ottaen huomioon tulkintaan vaikuttavat monimutkaiset suhteiden verkostot, joissa teksti on mukana. (Pettersson 2005, 308.) Myös kauhukirjallisuuden tarkemmalle kognitiiviselle ymmärrykselle olisi tärkeää vertailla tunteiden rakentumista kauhun tunteen fysiologiaan. Siinä olisikin yksi jatkotutkimuksen aihe, kuinka pelkoreaktioiden vaikutus ihmisen hermostossa liittyy eri tavoin kuvattuun ja erilaisia teemoja sisältävään kauhukirjallisuuteen.

Huumorin yhteys kauhuun on mielenkiintoinen, ja usein ne toimivatkin yhdessä – kauhustuttava groteskius on usein samalla hauskaa. Mielenkiintoista olisikin tutkia kahta temaattisesti samanlaista kertomusta (vaikkapa vampyyritarinaa) ja tarkastella, millaisilla

mekanismeilla ja diskurssiasetelmilla kerronta tekee tarinasta vakavan ja ”hyytävän” tai vastaavasti hauskan ja temppuilevan.

Pettersson arvioi figuurien ja trooppien olevan keskeisin ja yleisin tutkimuskohde kognitiivisessa humanistisessa tutkimuksessa. Kielikuvien maailma on kuitenkin monimutkaisempi kuin useissa kognitiivisissa tulkinnoissa on esitetty – Pettersson mainitseekin että viimeisen kymmenen vuoden aikana ilmestyneissä tutkimuksissa on painotettu skeemojen sekoittamista ja yhdistämistä jolloin päästään lähemmäksi kielikuvien monimuotoisuutta. Tutkittavaa kuitenkin on vielä runsaasti, lähinnä kielikuvien sosiokulttuuristen yhteyksien ja ideologisten käytäntöjen alueella. (Emt., 310-311.) Kauhukirjallisuuden osalta voidaan todeta kielikuvien olevan tärkeässä asemassa, kun haetaan ilmaisua hermojen värinälle, sydämensykkeen kiihtymiselle ja koko sille monimuotoiselle psykofysiologiselle prosessille jota kauhun tunteeksi kutsutaan.

Monien tutkijoiden mielestä ihmisen aivot kertovat tarinaa luomalla ei-kielellisen kartan loogisesti toisiinsa liittyvistä asioista. Kirjallisuuteen liittyvä kysymys kuuluukin, miten tämän tyyppinen ”kartta” muotoillaan aivoissa kielelliseksi esitykseksi. (Emt., 311.) Ja kauhun yhteydessä voidaan pohtia, millä tavoilla kertomus pyrkii aktivoimaan tietyt kartan osat, ja kuinka se mahdollisesti pystyy niitä muuttamaan, niin että aiemmin tutut liitokset saavat järjettömän ja kammottavan sävyn.

Kauhukirjallisuus ja erityisesti goottilainen romaani on syntynyt samaan aikaan kuin Euroopassa alkoi ns. valistuksen aika tai ”järjen aikakausi”. 1800-luvun lukeva yleisö oli jo tutustunut edellisen vuosisadan ajattelijoiden maailmankuvaan, sellaisten kuten Descartes, Bacon ja Newton. Ympäröivä maailma nähtiin avoimena rationaalille tieteelliselle tutkimukselle ja yliluonnollisuus käsitettiin mielikuvituksen oikuksi. Kauhukirjallisuus voidaan siis nähdä valistuksen kääntöpuolena: kun valistus korosti järkeä, luontoa ja edistysuskkoa, kauhutarinoiden keskiössä oli tunne, yliluonnollisuus ja taantuminen. Ei voida selkeästi osoittaa, että kauhun lukijat olisivat lukiessaan kääntyneet selkeästi valistusajattelua vastaan, mutta yksi tärkeä merkitys valistusajalla oli: rakentaessaan luonnon käsitteen normeineen se mahdollisti noita normeja vastaan rikkovien hirviöiden syntymisen. (Carroll 1990, 55-57.) Analysoimani novellit osoittivat kukin omalla tavallaan järjen riittämättömyyden maailman monimuotoisuuden vastaan ottamisessa. Järki on toisaalta myös kahle, ja kauhukirjallisuuden esittämä mahdollisuus järjen katoamisesta, ”tajun lähtemisestä” on tärkeä pohja, jota vasten kaikki loogiset selitysmallit voidaan suhteuttaa.

Leikki kehon mieltymyksillä ja kivulla on tärkeää kauhukirjallisuudelle. Foucaultlaisessa subjektikäsitetyksessä ihmisen minuus on täysin hajautettu, poistettu

ihmisruumiin suojista vallankäytön käytäntöihin. Toisaalta ruumiin asettaminen vallankäytön keskiöön näyttää helposti lopullisen ratkaisun tarjoamiselta subjektin, ruumiin ja yksilön suhteeseen. (Hall 1999, 262-263.) Kauhufiktio avulla yksilö määrittää sitä, millaisten asioiden edessä hän pakenee omaa ruumiillista olemistaan. Vain kehossa olemalla hän pystyy tuntemaan kauhun, mutta ottamalla etäisyyttä ruumiiseensa hän voi tarkastella omaa identiteettiään ja ideologisia asetelmia joille se perustuu.

Clive Barker kirjoitti esipuheen uuteen *Books of Blood* -kokoelman laitokseen, kommentoidakseen novelleja jotka oli liki kaksi vuosikymmentä sitten kirjoittanut:

Though I may occasionally use the terminology of the pulpit, these aren't sermons for either a White or Black Mass. They're little journeys; little *parades*, if you will, which wind away from familiar streets into darker territory, until – somewhere very far from a place we know – we find ourselves standing in strange company, strange to ourselves. (Barker 2002, xi.)

On siis juostava kauhistuneena karkuun itseään, omia tottumuksiaan ja halujaan, jotta näkisi itsensä hetken selkeämmin.

## LÄHTEET

### Kohdetekstit:

Barker, Clive: ”Pig Blood Blues”. Kokoelmassa Books of Blood, volumes 1-3. Lontoo: Time Warner Books 2004. Alkup. novelli 1984.

Lovecraft, H.P.: ”The Haunter of the Dark”. Kokoelmassa *H.P. Lovecraft Omnibus 3. The Haunter of the Dark*. Lontoo: Grafton Books 1990. Alkup. novelli 1935.

Wells, H.G.: *Tohtori Moreaun saari*. Helsinki: Kustannus Oy Odessa 1986. Suomentanut Markku Salo. Alkuteos *The Island of Dr. Moreau* 1896.

### Tutkimuskirjallisuus:

Aguirre, Manuel (1990): *The Closed Space. Horror Literature and Western Symbolism*. Manchester and New York: Manchester University Press.

Bal, Mieke (1985): *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press.

Barthes, Roland (1993): ”Teoksesta tekstiin”. Teoksessa *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*, ss. 159-168. Suomentaneet Lea Rojola ja Pirjo Thorel. Tampere: Vastapaino. (Alkuperäinen artikkeli 1971.)

Bennett, Andrew and Royle, Nicholas (1995): *An Introduction to Literature, Criticism and Theory. Key critical concepts*. London: Prentice Hall/Harvester Wheatsheaf.

Burleson, Donald R. (1983): *H.P. Lovecraft. A Critical Study*. Westport, Connecticut: Greenwood Press.

Carroll, Noël (1990): *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*. New York & London: Routledge.

Cohn, Dorrit (1978): *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Cohn, Dorrit (1999): *The Distinction of Fiction*. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press.

Dufva, Hannele (2000): ”Miten kieltä tutkitaan kognitiivisesti: dialoginen näkökulma”. Teoksessa Kajannes – Kirstinä 2000, ss. 23-47.

Fludernik, Monika (1996): *Towards a 'Natural' Narratology*. Lontoo ja New York: Routledge.

Foucault, Michel (1980): *Tarkkailla ja rangaista*. Helsinki: Otava. Suom. Eevi Nivanka. (Alkuteos *Surveiller et punir* 1975.)

Foucault, Michel (1986): *The Foucault Reader*. Ed. Paul Rabinow. Harmondsworth: Penguin Books.

Foucault, Michel (1989): *Madness and Civilization. A History of Insanity in the Age of Reason*. Transl. Richard Howard. Lontoo: Routledge. (Ranskankielinen alkuteos *Histoire de la Folie* 1961.)

Freud, Sigmund (1985): ”The Uncanny”. Julkaisussa *The Penguin Freud Library, volume 14: Art And Literature*, ss.339-376. Ed. Albert Dickson. Transl. James Strachey. Lontoo: Penguin Books. (Saksankielinen artikkeli ”Das Unheimliche” 1919.)

Hall, Stuart (1999): *Identiteetti*. Tampere: Vastapaino. Suomentaneet ja toimittaneet Mikko Lehtonen ja Juha Herkman.

Ingarden, Roman (1973): *The Cognition of the Literary Work of Art*. Transl. Ruth Ann Crowley and Kenneth R. Olson. Evanston: Northwestern University Press.

Jahn, Manfred (1996): ”Windows of Focalization. Deconstructing and Reconstructing a Narratological Concept”. *Style* 30:2, ss. 241-267.



Jahn, Manfred (1997): "Frames, References, and the Reading of Third-Person Narrative. Towards a Cognitive Narratology". *Poetics Today* 18:4, ss. 441-468.

Johnson, Anthony (1992): "Aukot ja goottilainen sensibilitetti". Teoksessa Mehtonen 1992.

Kajannes, Katriina – Kirstinä, Leena (2000): *Kirjallisuus, kieli ja kognitio. Kognitiivisesta kirjallisuuden- ja kielentutkimuksesta* Toim. Katriina Kajannes ja Leena Kirstinä. Helsinki: Helsinki University Press.

Kajannes, Katriina (2000): "Kognitiivinen kirjallisuudentutkimus". Teoksessa Kajannes – Kirstinä 2000, ss. 48-80.

Laitinen, Jarna M. (2000): "Ruumis ja metaforat". Artikkelit teoksessa Kajannes 2000, ss. 81-100.

Lehtonen, Mikko (1994): *Kyklooppi ja kojootti: subjekti 1600-1900 -lukujen kulttuuri- ja kirjallisuusteorioissa*. Tampere: Vastapaino.

Mehtonen, Päivi (1992): "Miten moderni maailma kohtaa irrationaalisen?" Teoksessa *Haamulinnan perillisiä: artikkeleita kauhufiktiosta 1760-luvulta 1990-luvulle*. Toim. Matti Savolainen ja Päivi Mehtonen. Helsinki: Kirjastopalvelu Oy.

Mäyrä, Ilkka (1998): "Nykykauhun iloiset pirut – kauhukulttuurin muuttuva minähirviö". *Kirjallisuus, tunteet ja keskipäivän demoni. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 51, osa II*, ss.39-63. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Mäyrä, Ilkka (1999): *Demonic Texts and Textual Demons: The Demonic Tradition, The Self, and Popular Fiction*. Tampere: Tampere University Press.

Palmer, Alan (2004): *Fictional minds*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Pettersson, Bo (2005): "Afterword: Cognitive Literary Studies: Where to Go from Here". Teoksessa Veivo 2005, ss. 307-322.

Riikonen, H. K. (1999): ”Groteskin käsitteestä Erich Auerbachilla”. *Subliimi, groteski, ironia. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 52*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Rimmon-Kenan, Shlomith (1991): *Kertomuksen poetiikka*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura. (Alkuteos *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, 1983.)

Tammi, Pekka (2003): ”Risky Business. Probing the Borderlines of FID. Nabokov’s *An Affair of Honor (Podlec)* as a Test Case”, teoksessa *Linguistic and Literary Aspects of Free Indirect Discourse from a Typological Perspective*. Toim. Pekka Tammi ja Hannu Tommola. Tampere: Tampereen yliopisto, taideaineiden laitos.

Tiihonen, Arto (1997): ”Lihaan kirjoitettua ja ruumiissa kohdattua”. Teoksessa *Ruumiin siteet. Kirjoituksia eroista, järjestyksistä ja sukupuoliesta*, ss. 105-118. Toim. Eeva Jokinen. Tampere: Vastapaino.

Tomaševski, Boris (2001): ”Juonen rakenne”. Teoksessa *Venäläinen formalismi*, ss. 166-200. Toim. Timo Suni ja Pekka Pesonen. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura. (Alkutekstinä viisi lukua teoksesta *Teorija literatury. Poëtika*, 1931.)

Turner, Mark (1996): *The Literary Mind*. New York: Oxford University Press.

Tynjanov, Juri (2001): ”Kirjallisuuden evoluutiosta”. Teoksessa *Venäläinen formalismi*, ss. 266-281. Toim. Timo Suni ja Pekka Pesonen. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura. (Alkuperäinen venäjänkielinen artikkeli 1927.)

Veivo, Harri (2001): *Written Space. Semiotic Analysis of The Representation of Space and its Rhetorical Functions in Literature*. Imatra: International Semiotics Institute.

Veivo, Harri (2005): *Cognition and Literary Interpretation in Practice*. Toim. Harri Veivo, Bo Pettersson ja Merja Polvinen. Helsinki: Helsinki University Press.

Veivo, Harri (2005): "Introduction. Cognition and Literary Interpretation in Practice". Teoksessa Veivo 2005, ss. 11-27.

Veivo, Harri ja Knuutila, Tarja (2005): "Modelling, Theorising and Interpretation in Cognitive Literary Studies". Teoksessa Veivo 2005, ss.283-305.