

Parodia, satiiri, groteski ja ironia kauhukirjallisuudessa –
Edgar Allan Poe

Mari Huhtamäki

Pro gradu -tutkielma
Jyväskylän yliopisto
Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Yleinen kirjallisuus
Kevät 2009

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta	Laitos – Department Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä – Author Mari Huhtamäki	
Työn nimi – Title Parodia, satiiri, groteski ja ironia kauhukirjallisuudessa – Edgar Allan Poe	
Oppiaine – Subject Yleinen kirjallisuus	Työn laji – Level Pro gradu -tutkielma
Aika – Month and year Maaliskuu 2009	Sivumäärä – Number of pages 84
Tiivistelmä – Abstract <p>Tutkielmani käsittelee parodian, satiirin, groteskin ja ironian mahdollista esiintymistä kauhukirjailijana tunnetun Edgar Allan Poen tuotannossa. Tutkimushypoteesini on, että parodia, satiiri, groteski ja ironia ovat myös kauhukirjallisuudessa käytettyjä tyyli- ja tehokeinoja ja näin ollen merkityksellisiä tulkinnankin kannalta.</p> <p>Tarkastelen Poen kertomuksia How to write a Blackwood article, The system of doctor Tarr and professor Fether, Some secrets of the magazine prison house ja The literary life of Thingum Bob – Late editor of the “Goosetherumfoodle” ironian, satiirin, groteskin ja parodian esiintymisen kannalta. Tarkastelen myös kauhukirjallisuuden yleisiä piirteitä ja sitä, miten kauhukirjallisuus muuntuu siinä esiintyvän ironian ja parodian myötä.</p> <p>Tutkimukseni edetessä käy ilmi, että varsinkin satiirin ollessa kyseessä, myös yhteiskunnallisuus on merkittävä osa kauhukirjallisuutta ja yksi tärkeä elementti tulkinnan kannalta.</p>	
Asiasanat – Keywords Edgar Allan Poe, ironia, parodia, satiiri, groteski, kauhukirjallisuus	
Säilytyspaikka – Depository Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos/ Kirjallisuus	
Muita tietoja – Additional information	

SISÄLTÖ

1. JOHDANTO.....	1
1.1. Tutkimuksen asettelu ja esimerkkiaineisto.....	1
1.2. Edgar Allan Poe: lyhyt biografia ja merkitys tänä päivänä.....	2
2. KAUHUKIRJALLISUUS.....	5
2.1. Kauhukirjallisuuden historia.....	5
2.2. Kauhukirjallisuuden alalajeja.....	7
2.2.1. Supernatural horror.....	7
2.2.2. Weird tale.....	7
2.2.3. Contes cruelles.....	8
2.2.4. Psychological horror.....	9
2.2.5. Dark fantasy.....	10
2.2.6. Science fiction.....	10
3. IRONIA.....	12
3.1. Miten määritellä draamallinen ironia ja koominen?.....	12
3.2. Mitä ironia ei ole?.....	15
3.2.1. Irony vs. coincidense.....	15
3.2.2. Irony vs. sarcasm.....	16
3.2.3. Irony vs. cynicism.....	16
3.2.4. irony vs. euphemism.....	17
3.3. Ironian alalajeja.....	17
3.3.1. Verbal irony.....	17
3.3.2. Ambient irony.....	18
3.3.3. Amicable irony.....	18
3.3.4. Auto-irony.....	18
3.3.5. Double entendre.....	19
3.3.6. Dramatic irony.....	19
3.3.7. Postmodern irony.....	20
3.3.8. Romantic irony.....	20

4. PARODIA.....	22
4.1. Parodian määrittelyä.....	22
4.2. Parodian alkuperästä.....	24
5. GROTESKI.....	30
6. SATIIRI.....	36
6.1. Satiirin luonne ja tehtävä.....	36
6.2. Satiiriset utopiat ja dystopiat.....	40
7. INTERTEKSTUAALISUUS.....	43
8. POEN TUOTANNON ANALYSOINTIA.....	45
8.1. How to write a Blackwood article.....	45
8.2. The system of doctor Tarr and professor Fether.....	53
8.3. Some secrets of the magazine prisonhouse ja The literary life of Thingum Bob – Late editor of the “Goosetherumfoodle”.....	66
9. POHDINTAA.....	78
LÄHTEET.....	82

1. Johdanto

1.1. Tutkimuksen asettelu ja esimerkkiaineisto

Tutkimuksessani tarkastelen, miten ironia, satiiri ja groteskiin taustaan pohjaava parodia muokkaavat kauhukirjallisuuden tulkintakehystä ja mitä kauhulle siinä tapauksessa tapahtuu. Kiinnostukseni aiheeseen heräsi, kun huomasin kauhukirjailijana pidetyn Edgar Allan Poen joissain kertomuksissa selvää ironiaa ja parodiaa sekä koomisia piirteitä ja mietin miten tämä kaikki soveltuu yhteen kauhun kanssa.

Käyttämäni termit ovat laajoja ja ongelmana ovat ne monet merkitykset, joissa termejä on eri tutkimusyhteyksissä käytetty. Olen muodostanut jokaisesta termistä kirjallisuuden pohjalta yhdistelemällä sellaisen määritelmän, jossa merkityksessä termejä käytän tässä tutkimuksessa. Parodia ja satiiri ovat ironian rinnakkaistermejä. Niillä on yhteisiä piirteitä mutta myös selviä eroja ja tutkin, miten nämä erot laajentavat ja tarkentavat tulkintaa ja antavat uusia merkityksiä.

Satiiri erottuu tästä joukosta siinä, että se on avoimemmin ja tarkoituksellisesti ilkeämielistä ja piikikästä eikä yritäkään antaa ymmärtää mitään muuta. Kauhukirjallisuutta ei ole perinteisesti pidetty kovinkaan kantaa ottavana tai yhteiskuntakriittisenä kirjallisuuden lajina. Haluan tässäkin kohtaa laajentaa näkökulmaa kauhukirjallisuudesta ja tutkia, mitä erilaisia tulkinnan mahdollisuuksia se tarjoaa.

Ironialla ja parodialla - sekä jonkin verran myös satiirilla - on yhteys huumoriin ja komiikkaan, mutta jätän nämä käsitteet tutkimukseni ulkopuolelle tai sivumarginaaliin. Huumori ja komiikka tulevat kuitenkin esille groteskiin liittyvän naurun ja karnevaaliperinteen taustan kautta.

Tutkimuksessani keskityn Edgar Allan Poen tuotannossa esiintyvään ironiaan, parodiaan ja satiiriin. Rajaan tutkimukseni ulkopuolelle elokuvissa, tv:ssä tai muissa medioissa esiintyvän kauhun ja niiden mahdollisen parodian, ironian tai satiirin.

Poen humoristisempi tai vähintäänkin itseironisempi puoli on aikaisemmissa tutkimuksissa jäänyt vähälle huomiolle siinä, missä hänen tuotantaan on tutkittu salapoliisiromaanin ja kauhukirjallisuuden näkökulmasta. Minun kysymykseni on, voisiko tämän nykyään tunnetun ja arvostetun 1800-luvun kirjailijan tuotannosta löytyä vielä jotain uutta annettavaa nykyajan kauhukirjallisuuden lukijoille. Poen huumoria ei ole perinteisesti pidetty kovin lukijaystävällisenä, mutta tutkimukseni osoittaa selvästi, että kauhukirjallisuus on erittäin muuntautumiskykyinen ja monimuotoinen laji, johon sopii myös komiikan tummemmat muodot kuten satiiri, ironia ja parodia. Lisäksi osoitan, että kauhukirjallisuus todella käyttää näitä komiikan elementtejä hyväkseen. Yhteiskunnallisuuden teema nousee myös vahvasti esille tutkimukseni edetessä. Kauhukirjallisuus on paitsi huumorintajuinen myös yhteiskunnallisesti kantaaottava laji, joka mielestäni ansaitsee saada äänensä kuuluviin ja tulla huomioiduksi myös näillä perinteisen kauhukirjallisuuden tutkimuksen tuntemattomimmilla alueilla.

1.2. Edgar Allan Poe: lyhyt biografia ja kirjailijan merkitys tänä päivänä

Edgar Allan Poe syntyi Bostonissa 19. tammikuuta 1809 kahden näyttelijän toiseksi pojaksi. Edgarin isä jätti perheensä, kun Poe oli vasta kolmevuotias. Poen äiti oli juuri synnyttänyt kolmannen lapsen ja pakon edessä hänen oli annettava lapsi adoptoitavaksi ja jäätävä yksin kahden vanhemman lapsensa kanssa. Hänen terveytensä kuitenkin petti, ja Poesta tuli orpo kolmen vanhana. (Kennedy, 2001)

Richmondilainen kauppias, herra John Allan, adoptoi Edgarin, joskaan adoptiota ei ikinä laillistettu. Edgar kävi koulunsa siinä kaupungissa, jossa hänet oli adoptoitu, lukuun ottamatta viiden vuoden jaksoa, jonka Allanit olivat Skotlannissa ja Englannissa. Vuonna 1826, kuusi vuotta sen jälkeen kun Allanit olivat palanneet Richmondiin, Poe kirjautui Virginian yliopistoon. Jo vuoden opiskelun jälkeen hän oli onnistunut kasvattamaan suuret pelivelat. Allan kieltäytyi maksamasta näitä velkoja ja Edgar erotettiin. (Fagin 1949.)

Vuoden päästä toukokuussa (1827) Poe pestautui Yhdysvaltain armeijaan, jossa hän pärjasi hyvin. Myöhemmin hänet hyväksyttiin armeijan akatemiaan. Akatemia osoittautui kuitenkin kalliiksi, eikä Allan suostunut tukemaan opintoja. Poe itse ei pitänyt akatemian rutiineista ja päätti tulla erotetuksi. Tässä hän onnistuikin. Seuraavat neljä vuotta hän asui leskeksi jääneen tätinsä luona Baltimoressa. Vuonna 1835 Poe sai toimittajan paikan Southern Literary Messenger -lehestä Richmondista. Sinne hän asettui tätinsä ja serkkunsa Virginian kanssa. Myöhemmin Poe ja Virginia menivät naimisiin. Tämä uusi työ oli kuitenkin lyhytikäinen, ja Poe päätti lähteä etsimään onneaan New Yorkista. (Fagin 1949.)

Tästä alkoi Poen ailahteleva ja takkuileva kirjallinen ura. Hän haaveili kirjailijan ammatista ja omasta lehdestä, mutta taloudelliset pääomat tämän unelman toteuttamiseen puuttuivat. Niin hänen oli tyydyttävä ottamaan vastaan erilaisia editorin ja freelancerin paikkoja lukuisissa eri lehdissä. Näistä sai sentään säännöllisen toimeentulon. Tammikuussa 1847 hänen vaimonsa kuoli ja kaksi vuotta myöhemmin lokakuussa 1849 Poe itse kuoli Baltimoressa. (Fagin 1949.)

Poen elämästä on kirjoitettu lukuisia enemmän tai vähemmän värikkäitä biografioita, mutta edellä kuvattu tarina ei kuulosta erityisen dramaattiselta tai poikkeuksellisen traagiselta. Poe oli ihminen, jonka todellinen kutsumus olisi saattanut olla teatterissa näyttämöllä, jonne hänen biologiset juurensa johtivat vanhempien kautta. Aikalaistensa mukaan hän kuitenkin teki omasta elämästään teatteria ja henkilökuvastaan roolin, jota veti koko ajan. (Fagin 1949.)

Poe oli romantiikan ja 1800-luvun kirjailija. Romantiikan ajalle oli ominaista se, että kirjailijan persoonaan kiinnitettiin paljon huomiota. Tätä huomiota Poe on saanutkin. En kuitenkaan tässä käsittele tämän enempää Poen persoona tai elämäntarinaa.

Poe kirjoitti aluksi runoja ja toivoi niillä menestyvänsä. Joitain hänen varhaisimpia runojaan julkaistiin sen ajan lehdissä. Niistä saatu rahallinen korvaus oli kuitenkin mitätön. Kirjoittaminen pysyi Poen intohimona ja alkoi tuottaa nimellisiä tuloja, kun Poe siirtyi kirjoittamaan lyhyitä kertomuksia runojen sijaan. Poe oli tutustunut

laajasti lehdissä julkaistuihin kertomuksiin, eli sen ajan kaunokirjallisiin julkaisuihin. Niiden tyyliä ja muotoa jäljittelemällä hän onnistui itse kirjoittamaan lyhyitä kertomuksia. Näillä kertomuksilla Poe saavutti vihdoin jopa julkisuutta, jota hän ei runoilijana ollut saanut. (Fagan 1949.)

2. KAUHUKIRJALLISUUS

2.1. Kauhukirjallisuuden historia

Kauhukirjallisuuden historiaa ei voi erottaa muusta kirjallisuuden historiasta, joskin sillä on ollut hyvin kiistelty asema kautta aikojen. Sen syntyä, kasvua ja menestystä on usein luonnehdittu pikemminkin leviämiseksi ja tartunnaksi kuin nousuksi, ikään kuin kyseessä olisi kulkutaudin kaltainen ilmiö. Se kertoo kirjallisuudenlajin herättämästä huolesta ja lajin aiemmasta heikosta arvostuksesta. (Sarjala 2007, 13.)

Sarjalan kuvaamaan ajatukseen törmää helposti kauhukirjallisuuden yhteydessä. Jos koko kaunokirjallisuuden harrastukseen ylipäättään on aikojen saatossa suhtauduttu epäluuloisesti, niin erityisesti tämä pätee marginaaligenrejen, kuten kauhukirjallisuuden, yhteydessä.

1800-luvulla sanomalehdistö ja kirjallisuus eivät olleet vielä samalla tavalla luonteeltaan eriäviä kuin nykyään. Nykyään kirjallisuus liitetään pysyvään ja sanomalehdistö taas kertakäyttöiseen kulttuuriin. Näin ei ollut vielä 1800-luvulla, vaan ajan sanomalehdissä julkaistiin suurin osa ajan kaunokirjallisista hengentuotteista. (Sarjala 2007.) Tämän julkaisukanavan myös Poe löysi ja hänen kertomuksiaan julkaistiin monissa lehdissä jatkokertomuksina.

Sekä Poe että nykyajan tunnetuista kauhukirjailijoista Stephen King ovat sitä mieltä, että novelli tai muu lyhyt kertomus on kauhugenrelle sopiva muoto (Strengell 2007). Kauhukirjallisuus on aina tuntenut omakseen lyhyen proosan ja kauhua on julkaistu enemmän novelleina kuin romaaneina (Colavito 2008). Meidän aikanamme lehdistön tehtävä on eriytynyt, mutta aikakauslehdissä julkaistaan edelleen jatkokertomuksia, minkä voi nähdä pohjautuvan tähän vanhaan perinteeseen ja aikaan, jolloin kirjallisuus ja lehdistö olivat enemmän yhtä.

Ei ainoastaan 1800-luvun kauhukirjailijat vaan myös omana aikanamme erittäin tunnettu kauhukirjailija Stephen King on aloittanut kirjallisen uransa julkaisemalla

kertomuksiaan sekalaisissa aikakauslehdissä. Populaarikulttuurin myötä kauhukirjallisuus on tullut osaksi valtavirtaa, mutta edelleenkin se on oma erillinen kirjallisuuden lajinsa, jolla on oma lukijakuntansa. Viime vuosikymmeninä kauhu ei ole keksinyt mitään uutta vaan kierrättää jo moneen kertaan kierrätettyä. (Colavito 2008.) Voi miettiä johtuuko tämä kierrätys osaltaan lajin popularisoitumisesta.

Goottilaisten romaanien mielikuvitukselliset ja yliluonnolliset ainekset sekä epäuskottavat henkilöahmot ovat luultavasti olleet syynä siihen, ettei niitä ole voitu lukea realismiin piiriin. Tämä mielikuvituksellisuus on vaikeuttanut myös näkemästä kauhukirjallisuutta historiallisissa ja yhteiskunnallisissa yhteyksissään. Kauhukirjallisuus on kautta aikojen liittynyt vahvasti yhteiskunnallisiin murroksiin ja niistä aiheutuneeseen hämmentyneeseen ja epävarmaan mielialaan, jota on purettu fiktion kautta. (Sarjala 2007.)

Tältä pohjalta on hyvin ymmärrettävää, että kauhuromantiikan kiehtovuus syntyi juuri siitä, että se kykeni näkemään nykyaikaistuvan yhteiskunnan päämäärien ja arvojen tuolle puolen. Se käsitteli valistuksen, teollisen vallankumouksen ja markkinatalouden mukanaan tuomia syvällekyviä muutoksia, mutta ei kuitenkaan jäänyt kasvualustansa vangiksi vaan kurotti joko menneisyyteen eli vanhaan metafysiikkaan ja perittyihin oikeuskäsityksiin tai kiinnitti huomionsa yhteiskunnallisten mullistusten tuottamaan hämmennykseen. (Sarjala 2007.)

Goottilaisen kirjallisuuden kuvaamissa epävarmuuksissa oli paljolti kysymys yhteiskunnallisten vääryyksien kokemuksista. Muutoksen kohteiksi joutuneet ihmiset havaitsivat olevansa hallitsemattomien voimien armoilla. Tämä kasvatti tietoisuutta taloudellisesta ja yhteiskunnallisesta eriarvoisuudesta ja johti näkemään, ettei valistuksen kunnioittaman järjen avulla saatu riittävästi selkoa siitä, mitä oli tapahtumassa. Ei ihme, että goottilainen kirjallisuus kuvasi vainoharhaisuutta, väkivaltaa, vehkeilyä ja vääryyksiä. (Sarjala 2007.)

2.2. Kauhukirjallisuuden alalajeja

Kauhukirjallisuudella on omat alamarginaalinsa. Erot eivät joissain tapauksissa ole eri tyylien välillä suuria, mutta tulkinnan kannalta yksityiskohdat ja sävyerot ovat tärkeitä. Näiden alalajien tarkastelu myös valaisee sitä mihin kategoriaan Poe sijoittuu ja millaisia kauhun elementtejä Poella on kertomuksissaan.

2.2.1. Supernatural horror

The most common type of traditional horror story involves a supernatural menace, such as ghost, a vampire or a monster. The horror of the story derives from the fear and revulsion the protagonist feels upon encountering the supernatural. This is the realm of the witch, the werewolf, the ghost, and the vampire. Celebrated works in this arena include Bram Stoker's *Dracula* and Shirley Jackson's *The haunting of hill house*. (Colavito 2008, 14)

Poella tämä kauhukirjallisuudelle tyypillinen yliluonnollisuus näkyy esimerkiksi tunnetussa kertomuksessa *The Raven*¹, jossa tästä muutenkin pahaenteisenä pidetystä linnusta tulee suorastaan yliluonnollinen viestintuoja rajan takaa.

2.2.2. Weird tale

The weird tale is a particular subset of horror and dark fantasy but hints at greater terrors. The horror of the story derives from the realization by the protagonist or the reader that natural law has been violated and that powers beyond our comprehension are at work. As the celebrated writer of weird tales H.P. Lovecraft explained “a certain atmosphere of breathless and

¹ Suom. Korppi

unexplainable dread of outer, unknown forces must be present and there must be a hint, expressed with a seriousness and portentousness becoming its subject, of that most terrible conception of the human brain – a malign and particular suspension or defeat of those fixed laws of nature which are our only safeguard against the assaults of chaos and the daemons of unplumbed space. Other writers of weird tales include Algernon Blackwood, Arthur Machen and Ramsey Campbell. (Colavito 2008, 14.)

Poen kohdalla tämä on vieraampi alalaji, mutta ei täysin tuntematon. Esimerkiksi kertomuksessa *The oval portrait*² päähenkilö huomaa seinällä olevan taulun ja sen esittämän naisen yhtäkkiä heräävän henkiin. Päähenkilö alkaa epäillä omien aistiensa luotettavuutta tämän seurauksena.

2.2.3. Contes cruelles

Contes cruelles are straightforward tales of suffering, cruelty and physical pain, fear and torture. They do not include supernatural elements but instead derive their horrors from the gruesomeness of the punishments visited on their characters, often at the hands of serial killers or psychopaths and the psychological impact on both victim and audience. E.A. Poe's *The pit and the pendulum* is an example of this, as are the various iterations of the saw and hostel movie franchises. (Colavito 2008, 15)

Tämän alalajin vuoksi kauhua pidetään usein tyylittömänä ja moraalisesti arveluttavana. Elokuvat ovat kenties nostaneet tämän kauhun alalajin ihmisten tietoisuuteen helposti avautuvan draaman vuoksi. Mielenkiintoista, että Colavito on valinnut tähän esimerkkinä Poen kertomuksen *The pit and the pendulum*³. Siinä kun

² Suom. Ovaali muotokuva

³ Suom. Kuilu ja heiluri

ei kuvata suoranaista fyysistä väkivaltaa, vaan painostavaa tunnetta, joka syntyy kertojan yläpuolella olevasta heilurista. Tämä uhkaava tilanne synnyttää kauhua ja paniikkia. Tieto siitä, mitä voi tapahtua, mutta ei ole vielä kuitenkaan tapahtunut. Fyysisen väkivallan uhka tai mahdollisuus on siis toinen tämän alalajin käyttämä keino luoda kauhua. Jopa useammin kuin varsinainen fyysinen väkivalta, vaikka äkkiseltään voisi olettaa toisin.

2.2.4. Psychological horror

Similar to the contes cruelles psychological horror frequently dispenses with supernaturalism to concentrate on horrors grounded in the real world. Unlike the contes cruelles however, psychological horror locates the source of horror in the mind of the psychopath, serial killer, or other villain. It is the villain's motivation for causing suffering that provokes the fear response. The prototype of this school of horror was Robert Bloch's Psycho and its Hitchcock film counterpart. (Colavito 2008, 15)

Poen kauhussa näkyy hyvin, miten psykologiset tekijät sitovat yhteen eri kauhun muotoja. Poe oli tässä suhteessa edellä omaa aikaansa. Ihmismieli ja sen toiminta nousivat vasta 1900-luvulla yleisen mielenkiinnon kohteeksi nykyisen psykologian tunnetun tieteenhaaran ottaessa ensimmäisiä suuria askeliaan. Tällaiselle psykologiselle pohdinnalle ihmismielestä alkoi olla yhteiskunnallista tilausta silloin kun sodat ravistelivat koko maailmaa ja väkivaltaisuuDET lisääntyivät. Haluttiin vastauksia kysymykseen miksi. Poella tässä näkyy paitsi herkkyys vaistota yleistä ilmapiiriä niin myös kauhun yhteiskunnallisen merkityksen ja roolin korostaminen.

2.2.5. Dark fantasy

The term dark fantasy is sometimes used as a synonym for supernatural horror and at other times refers to horror stories set in sword-and-sorcery realms usually associated with lord of the rings –style fantasy literature. Dark fantasy is a nebulous term that currently describes works straddling the border between supernatural horror, sci-fi, high fantasy. It draws elements from all these genres and can include mythological landscapes and creatures. Hp Lovecraft is often included in this genre, as is the vampire chronicles Anne Rice and Poppy Z. Brite. (Colavito 2008, 15)

Tässä on esimerkki sellaisesta kauhun alalajista, joka on Poen tuotannolle vieraampi, mutta joka on silti kauhugenrelle läheistä sukua. Lovecraft on ottanut Poelta paljon vaikutteita, mutta luonut myös ihan oman maailmansa kauhunsa taustaksi. Tätä voisi kutsua myös kauhun myyttiseksi puoleksi, sillä usein tämän alalajin kauhun pohjana ovat erilaiset myytit ja legendat. Tätä alalajia on myös hyödynnetty elokuvateollisuudessa. Käytetyt myytit ja legendat ovat kuitenkin usein samoja, mikä luo suurelle yleisölle mielikuvaa kauhusta vanhan, jo moneen kertaan kierrätetyn kierrättäjänä.

2.2.6. Science fiction

Horror is often found in dark works of sci-fi and science fiction trappings are often used in horror stories. As a result the line dividing sci-fi from horror is a blurry one, and works like John Campbells Who Goes There or Philip K. Dick Darker Writings could sit in either category. The film Alien is a horror story even though it is set in outer space. (Colavito 2008, 15)

Tässä mennäänkin ihan uudelle kauhun alueelle. Sci-fi sekoittaa usein tiedettä, faktaa ja fiktiota ja käyttää kauhuefektinä tuntemattomaan kohdistuvaa pelkoa. Poella tämä tieteellinen kokeilu tulee esiin kertomuksessa *The Balloon hoax*, mutta monet aikalaiset ja myöhemmätkin lukijat ovat sitä mieltä, ettei tämä ole Poelle ominainen

laji ollenkaan. Tämän tieteelliseen kuvaukseen pyrkivän kertomuksen on sanottu olevan Poen heikoimpia.

Nämä luokitukset ovat tärkeitä, jotta ymmärtää, että kysymys todella on kauhukirjallisuudesta ja kauhukirjailijasta, jota tässä tutkin. Poen kohdalla tärkeimmäksi ja kiinnostavimmaksi nousee kuitenkin psykologinen kauhu, joka läpäisee – voisi jopa sanoa – koko hänen tuotantonsa. Psykologinen kauhu perustuu kertomusten hahmojen kokemuksiin, ei niinkään ulkopuoliseen uhkaan. Psykologinen kauhu on myös siinä mielessä joustava kauhun alalaji, että se antaa mahdollisuuden myös parodiaan tai ironiaan, jota ei yleensä kauhuun liitetä.

3. IRONIA

3.1. Miten määritellä (draamallinen) ironia ja koominen?

Aarne Kinnunen määrittelee teoksessaan *Huumorin ja koomisen keskeneräinen kysymys* (1994) draamaallisen ironian seuraavasti:

Draamallinen ironia merkitsee alimalkaan sitä, että katsoja tai lukija tietää enemmän kuin näytelmän henkilö, riippumatta sisällöstä. Näytelmä voi olla komedia tai tragedia. Ja sanan näytelmä puolestaan korvaa kertomus, tapahtuma, toiminta jne. Kaiken kaikkiaan draamaallinen ironia on tärkeä labiilin maailman jäsenysperiaate. Ilman sitä olisi vaikea eritellä kahden ihmisen suhdetta. (Kinnunen 1994, 140-141.)

[...] Draamallista ironiaa on tietää tulossa olevan tapahtumasarjan käänne ennen päähenkilöä. Näin voi ihmisestä kuin ihmisestä tehdä näytelmän henkilön >>alapuolelleen>> ja korottaa itsensä katsomon korkeuteen. Koko asia jäisi veltoksi ja verettömäksi, ellei huomio kiintyisi nimenomaan tällaiseen tiedon eroon. Draamallinen ironia on mahdollista jos hallussamme on kertomuksen struktuuri: tieto siitä, miten jokin kokonainen tapahtumasarja lähtee kulkemaan ja järjestyy sekä miten se päättyy. Sama pätee yhtä hyvin komediaan kuin tragediaan , arkeen ja taiteeseen: katsoja näkee enemmän kuin henkilö tai saman >>juonen>> henkilöistä toinen näkee enemmän kuin toinen.

(Kinnunen 1994, 140-141.)

Draamallinen ironia on erityisesti salapoliisiromaaneissa tärkeä elementti. Niissähän koko idea on sen varassa, kuka tietää mitäkin. Tästä tiedon erosta syntyy salapoliisiromaanien jännite.

Draamallinen ironia on suhteellisen vapaa tyylin ongelmista, jotka muuten huumorin piirissä ovat melkoisen tärkeitä. Draamallinen ironia jättää vastuun eräissä

tapauksissa vastaanottajan puolelle, vieläpä niin kauas kuin kulttuuriseen lukijaan, so. lukijaan joka ymmärtää tietyn kulttuurin koodit ja säännöt ja osaa näin tulkita oikein draamallisen ironian vihjeitä (Kinnunen 1994).

Huumori, koominen ja nauru liittyvät vahvasti yhteen. Naurua pidetään yleisesti positiivisena ja se liittyy vahvasti jokapäiväiseen ihmisten väliseen kommunikointiin. Kuten Kinnunen hyvin esittää, nauru on vahvasti sosiaalinen ilmiö, jolla on aina objekti. Minä nauran sinulle, sinä naurat minulle, me nauramme heille, he nauravat meille. Myös romaaneissa näkyy tämä komiikan ja huumorin monitasoisuus. On todella vaikea kuvitella hyvää humoristista tarinaa tai näytelmää, jossa vain yksi henkilö olisi koko ajan naurun kohteena. Koska huumori ja nauru liittyvät vahvasti sosiaaliseen piiriin, täytyy tuntea kulttuurin säännöt, arvot ja tavat, jotta voisi ymmärtää johonkin tarinaan sisältyvän huumorin. Tämä liittyy edellä mainittuun kulttuuriseen lukijaan tai katsojaan. (Kinnunen 1994.)

Yleisin oletus on, että komiikassa on kyse inkongruenssista, yhteensopimattomuudesta tai degradaatiosta, arvonalennuksesta, tai toistosta, mekaanisen ja elävän yhteisilmenemästä tai karnevalisoinnista.

Arvonalennuksen käsite toistuu groteskissa, parodiassa ja koomisessa. On siis jollain tavalla alentavaa joutua naurunalaiseksi tai komiikan kohteeksi. Kuitenkin jokainen joutuu tähän asemaan elämänsä aikana, ja se kuuluu ihmisyyteen ja ihmisen rooliin.

Huumorin ja komiikan edellytyksenä näyttäisi olevan ihmisen kyky tahallisiin näkemyksen vaihteluihin, hänen sosiaalisen ja kulttuurisen elämänsä liikkuvuus, mahdollisuudet mielivaltaisiin ratkaisuihin, tekoihin ja arvoiksiin sekä mahdollisuus vuorottain täyteen anarkiaan ja tiukkaan järjestykseen. (Kinnunen 1994, 32) Kaiken inhimillisen voi nähdä koomisena, mutta tämä tarkoittaa sitä, että komiikka pitää tehdä. Komiikka ei siis ole syntynyt tekemättä.

Ironiaa käsitellessä päädytään myös hyvin pian sen kysymyksen äärelle, milloin ollaan menty tulkinnassa liian pitkälle. Mihin asti jokin teksti voidaan tulkita

ironiana ja mihin ironia loppuu? Wayne C. Booth on määritellyt ironiaa teoksessaan *A rhetoric of irony* (1974, 63)

Dramatic irony, as this kind of effect has been called since about the beginning of the nineteenth century is of course by no means confined to plays, and it does not depend on the convention of soliloquies. It occurs whenever an author deliberately asks us to compare what two or more characters say of each other, or what a character says now with he says or does later. Any plain discrepancy will do, though it is true that conventions like the soliloquy or the epistolary technique in novels are especially useful because especially true. (Booth 1974, 63.)

Tässä määritelmässä on huomattavaa se kuinka vahvasti draamallinen ironia liitetään dialogiin. Dialogi liittyy kommunikointiin ja tietoihin, joten se on varsinkin draamallisessa ironiassa tärkeä tekijä. Dialogissa tulee usein parhaiten esille tietojen ero. Kuten edellä olevassa Boothin määritelmässäkin otetaan esille myös teot luovat draamallista ironiaa.

The point is, however, that irony dramatizes each moment by heightening the consequences of going astray. (Booth 1974, 23.)

Kuitenkaan pelkkä kertomuksen tai näytelmän henkilön tekemä virhe, välinpitämättömyys tai huolimattomuus ei sinänsä riitä saamaan aikaan ironista tai koomista vaikutelmaa (Muecke 1970). Tähän täytyy sisältyä henkilön oma päätös ja harkinta asiain tilasta, kuten myös se aspekti, mitä kukin lukija haluaa nähdä ironisena. Tämä on ongelmallisempi, koska yleisesti ottaen ironiaa voi nähdä missä vain, jos niin haluaa.

Private interests or associations can lead to "ironic" reversals of any passage. Especially in a time when critical reputations can be gained by discovering clever new readings that no one else would ever have thought of, temptations to reversals

are for some critics hard to resist. Any statement can easily be turned into its opposite and made more "interesting". (Booth 1974, 18.)

Kertojan roolia on myös tärkeä pohtia draamallisen ironian yhteydessä.

Tästä aiheesta Knox kirjoittaa teoksessaan *The word IRONY and its context* seuraavasti:

When dramatic irony is one component of a piece of literary art, the author takes the same point of view as the audience, he creating what it enjoys. The irony in dramatic irony inheres in the fact that the words, circumstances or events which seem to the dupe to be leading to a favorable conclusion produce an unfavorable one. (Knox 1961, 92.)

3.2. Mitä ironia ei ole?

Koska ironia on niin monimuotoinen ja kiistelty termi, on tärkeä luoda myös katsaus siihen, mitä se ei ole. Tämä voi osaltaan tuoda tulkintaan apua ja rajata sitä, mitä voidaan luokitella ironian piiriin ja mitä taas ei.

3.2.1. Irony vs. coincidence

Irony involves incongruity between what is expected and what actually happens; coincidence merely denotes spatial or temporal proximity (Winokur 2007, 6.)

Tässä on tärkeää odotuksen ja todellisten tapahtumien ero. Eroa korostetaan tietoisesti. Näin ollen tämä ero on yleensä huomattava ja merkittävä. Oikea tapahtuma saattaa olla jopa täysin päinvastainen sen kanssa, mitä on odotettu, ja tällöin ironia on suurimmillaan.

3.2.2. Irony vs. sarcasm

Irony is subtle, sarcasm blunt

Irony must not be confused with sarcasm, which is direct: Sarcasm means precisely what it says, but in a sharp, bitter, cutting, caustic, or acerbic manner; it is the instrument of indignation, a weapon of offence, whereas irony is one of the vehicles of wit. Irony is essentially constructive, sarcasm malicious. (Winokur 2007, 7-8.)

Ironia, parodia ja sarkasmi menevät monesti sekaisin. Ero on kuitenkin siinä, että ironia ei koskaan edes pyri olemaan samalla tavalla piikikästä kuin sarkasmi. Sarkasmi pyrkii olemaan ilkeää, kun taas ironia säilyttää aina tietynlaisen hyväntahtoisuuden kohteeseensa nähden.

3.2.3. Irony vs cynicism

Irony discriminates, cynicism does not. (Winokur 2007, 9.)

Ironia erottelee tapahtumia sen välillä mitä odotettiin ja mitä oikeasti tapahtui. Kuitenkaan ironiassa ei erotella mitään ilmiötä yksityiskohtaisesti, kuten kyynikko tekee. Kyynikko jakaa ilmiön hyvin pieniin osiin ja tekee kyynisiä huomioita jakamistaan osista.

Tähän liittyy myös aikaisemmin mainittu ironian ja sattuman ero. Kyynikko voi suhtautua samalla tavalla kyynisesti mihinkä tahansa sattumiin, jotka eivät liity mitenkään yhteen, vaikka olisivatkin samanaikaisia. Ironisesti taas voi suhtautua vain sellaiseen tapahtumasarjaan, jolla on selvä syy-seuraussuhde, ja tässä suhteessa on ero sen välillä, mitä odotetaan ja mitä todella tapahtuu.

3.2.4. Irony vs euphemism

Euphemism conceals, irony reveals, albeit by stating the opposite.
(Winokur 2007, 10.)

Tässä korostuu se, että vaikka ironia ei ole yhtä piikikästä kuin sarkasmi niin sen tehtävä on kuitenkin paljastaa asioita. Ei peitellä tai kaunistella. Ironian rooli on tarkkaileva ja huomioita tekevä, mutta kuitenkin pohjimmiltaan hyväntahtoisella ja koomisella tavalla osoitteleva.

3.3. Ironian alalajeja

Kun nyt tiedämme mitä ironia ei ole, luodaan katsaus ironian alalajeihin.

3.3.1. Verbal irony

The most common form of irony, it's the practice of saying one thing but meaning the opposite with the intent of being understood as meaning the opposite. (Winokur 2007, 40.)

Tämä on yleisin ja kenties käytetyin ironian muoto. Konteksti on kuitenkin tärkeä, jotta ironia tulisi huomatuksi. Jos esimerkiksi sanoo ”onpa kaunis ilma”, kun ulkona paistaa aurinko, ei toteamuksessa ole mitään ironista. Jos taas sanoo aivan samalla tavalla, mutta ulkona sataa ja on harmaata, lause muuttuukin merkitykseltään ironiseksi. Näin tilanne ja ympäristö ovat tärkeitä, jotta ironia huomataan, ymmärretään ja tulkitaan oikein.

3.3.2 Ambient irony

Irony exists in nature. It's part of the human condition; it permeates reality like radiation from the Big Bang. Ambient irony happens, whether

created by God or Destiny or dumb luck. It results from the difference between what we want and what we get. (Winokur 2007, 11.)

Tässä kohtaa herää kysymys, mikä oikeastaan erottaa tilannekohtaisen ironian silkasta sattumasta. Kysymys on tahdosta. Me tahdomme jotain mutta saammekin ihan muuta. Tämä on se ero, joka tekee ironian. Sattuma taas voi olla mikä tahansa samanaikainen tapahtuma tai ilmiö, joilla ei ole yhteyttä keskenään eikä näin myöskään synny ironiaa. Ironia vaatii jonkinlaisen vastakkainasettelun.

3.3.3. Amicable irony

Ritual irony among friends, as when guys insult each other affectionately, or when fellow members of the same race or ethnic group greet each other with ethnic slurs. (Winokur 2007, 13.)

Tässäkin kysymys on itse asiassa siitä, että sanotaan toista mitä tarkoitetaan. Tilanne ja ympäristö ratkaisee ironisen tulkinnan.

3.3.4. Auto-irony

Feigned self-effacement; irony that seeks to disarm one's critics by making fun of oneself. The auto-ironist says, in effect "Hey, I don't take myself seriously – I am a regular person, just like you!" (Winokur 2007, 14.)

Viesti on: let me make fun of myself before someone else does (Winokur 2007, 14). Tällainen ironia on samalla hyökkäävää että puolustavaa. Joka tapauksessa tarkoitus on ehtiä kuulijan edelle; sanoa ääneen se, mitä kuulijan oletetaan ajattelevan, ennen kuin tämä itse ehtii. Näin saadaan pidettyä jonkinlainen etäisyys ja valta kuulijaan nähden.

3.3.5. Double entendre

A classic form of irony in which there are two meanings, one of which is risqué. (Winokur 2007, 17.)

Pariaate on sama kuin käytetyimmässä ironiassa. Sanotaan yhtä ja tarkoitetaan toista. Tässä kyse on kuitenkin vielä hienovaraisemmasta ironian muodosta. Merkitys ja mahdollinen tulkinta on hyvin tarkkaan rajattu muutamiaan mahdollisuuteen, jotka kuulijan täytyy ymmärtää.

3.3.6. Dramatic irony

The audience understands the situation while the characters are ignorant or believe the opposite, so that plot developments have a double meaning, one for the character and another for the audience.

Dramatic irony remains an important storytelling element; in horror movies, for example, when an unsuspecting teenager is about to enter a room where

A homicidal maniac lurks, audiences want to shout (and, alas, increasingly do shout) “DON’T GO IN THERE!” (Winokur 2007, 18.)

Salapoliisiromaanit ja jännityskirjallisuus ovat käyttäneet tätä ironian lajia paljon. Tällainen ironia herättää lukijassa tai katsojassa reaktion, kun hän huomaa olevansa tapahtumissa päähenkilöä edellä. Toisaalta jotkut jännityskirjailijat pimittävät tietoa mutta antavat pieniä vihjeitä, joiden avulla lukija pysyy mukana. Mikäli siis ymmärtää vihjeet.

3.3.7. Postmodern irony

Postmodern is allusive, multilayered, preemptive, cynical and above all nihilistic. It assumes that everything is subjective and nothing means what it says. It's a sneering, world-weary, bad irony, a mentality that condemns before it can be condemned, preferring cleverness to sincerity and quotation to originality. Postmodern irony rejects tradition, but offers nothing in it's place. (Winokur 2007, 34.)

3.3.8. Romantic irony

A theory posited by the German philosopher Friedrich von Schlegel (1772-1829) based on the assumption that irony inheres in the very fact of being an artist, and that ambivalence is the only viable stance in a paradoxical world. (The name derives from *roman*, the French word for "novel.") Sometimes called *philosophical irony*, it seeks to triangulate the truth by assuming a variety of mutually exclusive points of view. The novelist employing romantic irony stays detached, noncommittal, nonjudgmental, sometimes even revealing himself as the creator of a literary illusion. (Winokur 2007, 36.)

Postmoderni ja romanttinen ironia ovat merkitykseltään jossain määrin samanlaisia kategorioita, mutta lähtökohdat ovat erilaiset. Postmodernin ironian lähtökohta on objektiivinen nihilismi, kun taas romanttinen ironia voi olla hyvinkin subjektiivista, joskaan ei tunteellista, eikä tarkoitus ole moralisoida. Postmoderni nihilismi sisältää aina moraalisen ajatuksen, joka on kategorisen negatiivinen ja tuomitseva kaikkea ja kaikkia kohtaan. Tämä ironia lähenee jo suuresti satiiria, kun romanttinen ironia taas on satiirisesta piikikkyudesta jokseenkin kaukana ja pikemmin utopistinen kuin nihilistinen. Siinä missä postmoderni nihilismi on moraalinen tuomitsevuudessaan, yrittää romanttinen ironia tuoda esiin erilaisia näkökulmia ja variaatioita ei-moralisoivasti mutta kuitenkin unohtamatta moraalialia. Näin ollen sitä voi pitää jopa utopistisena nihilismin vastakohtana.

4. PARODIA

4.1. Parodian määrittelyä

Parodia on hyvin monitahoinen ja usein käytössä epämääräinen termi. Otan tähän selvyuden vuoksi laajan ja kattavan määritelmän termistä, jotta käy hyvin ilmi myös se konteksti missä yhteydessä se konteksti missä termiä tässä tutkimuksessani on käytetty.

Ensiksi määritelmä sanakirjasta *The Routledge dictionary of literary terms (2006)*

In various periods, particularly in the eighteenth century attempts were made to distinguish different kinds of parodic appropriation: burlesque was said to be the kind where some new “low” subject was treated incongruously in an old “high” style and “travesty” the opposite. (Peter&Fowler 2006, s.v.*parody*)

Such distinctions can seldom in practice be sustained, since one parodic work habitually exploits a whole range of incongruous juxtaposition, and the categories obscure the complex intermingling of parodic effects. (Peter&Fowler 2006, s.v. *parody*)

Näissäkin lainauksissa tulee esille ajatus parodian käänteisestä vaikutuksesta asioihin, aivan samoin kuin komiikan yhteydessä. Samoin tulee heti esille se ongelma, joka parodian kanssa usein on. Harvoin tekstissä on vain yksi parodinen taso, vaan parhaimmillaan tekstin tarkempi lukeminen paljastaa monta erilaista parodian muotoa ja tasoa tekstin sisällä. Burleski liittyy groteskiin ja tarkastelen vielä myöhemmin parodian ja groteskin suhdetta.

Both terms however are useful to indicate the kind of response a work appeals to “travesty” in its popular use implies something savagery reductive and burlesque the comic immediacy of a theatrical “spoof”. (Peter&Fowler 2006, s.v. *parody*)

What is interesting is that unlike what is more traditionally regarded as parody, the modern form does not always permit one of the texts to fare any better or worse than the other. It is the fact that they differ that this parody emphasizes and indeed, dramatizes. (Hutcheon 1991, 31.)

Irony appears to be the main rhetorical mechanism for activating the readers awareness of this dramatization. (Hutcheon 1991, 31)

Ensimmäisessä Hutcheonin lainauksessa siis viitataan tapaukseen, jossa parodian kohteena on jokin toinen teksti, ja tähän on yleinen parodian muoto. Tärkeää on kuitenkin huomata, että nykyään parodian ei ajatella arvottavan näitä eri tekstejä, vaan huomio kiinnittyy niiden välisiin eroihin.

Parodian monitasoisuus tulee hyvin esille juuri sen sidoksisuudessa ironiaan. Tulkinnan kannalta niiden merkitystasot ovat risteäviä: ironia avaa parodisen tason tekstiin.

Parody is a bitextual synthesis, unlike more monotextual forms like pastiche that stress similarity rather than difference. In some ways parody might be said to resemble metaphor. Both require that the decoder construct a second meaning through inferences about surface statements and supplement the foreground with acknowledgement and knowledge of a backgrounded context. (Hutcheon 1991, 33-34.)

Parodiaa täytyykin tulkita koko ajan kahdella tasolla. Ensiksi on kirjailijan kirjoittama, parodinen teksti. Toiseksi on olemassa teos, johon parodisessa tekstissä viitataan, tai johon parodia perustuu. Tämä paljastaa jotain olennaista parodian luonteesta. Se kiinnittää huomiota, tarttuu ja korostaa eroavaisuuksia, mikä käänteisesti tuo esille myös yhteneväisyydet. Näin parodia toimii sekä kahden eri tekstin erottajana että yhdistäjänä.

Parodia on liitetty imitointiin, plagiointiin, ja kuten edellä käy ilmi, myös hyvin vahvasti ironiaan. Oikeastaan voikin kysyä esiintyykö parodiaa ilman ironista subtekstiä. Ainakin parodia vaatii ironian tukea avautuakseen lukijalle, kun taas ironia voi esiintyä myös itsenäisesti.

4.2. Parodian alkuperästä

Parodialla on pitkät perinteet ja sitä on tutkittu paljon, joten on paikallaan tarkastella termin alkuperää ja sitä, miten sitä on perinteisesti tutkittu.

In the past, parody has been defined by most of its lexicographers in terms of either

1. its etymology
2. its comic aspects
3. the attitude of the parodist to the work parodied
4. the reader's reception of it
5. the texts in which parody is not just a specific technique but the 'general' mode of the work itself (one example is Cervantes' Don Quixote where the parody of the works read by the hero is intimately related to the selection of adventures and characters and provides a textual background for Cervantes' work which can also be used for 'meta-fictional' reflections on the writing of his own fiction or the writing of fiction in general
6. its relationship to other comic or literary forms (Rose 1993, 5-6.)

Of all the terms still used to describe comic quotation, imitation or transformation parody alone is named in the classical literature and poetics of the Greeks and has gained some importance in the western tradition from this fact. But it is also to some extent owing to its long history that the meaning of the term parody has become the subject of so much argument. (Rose 1993, 6.)

Other problems for the historian of parody include the use of several different words by the ancient Greeks for that which modern languages have since accepted as meaning parody. (Rose 1993, 7.)

Tämän perusteella voisi siis päätellä, että parodia on yksi vanhimpia ja varhaisimpia tunnettuja komiikan muotoja. Termin pitkä historia ei ole pelkästään positiivinen asia

vaan se tekee myös termin määrittelemisestä haasteellista. Toisaalta tulkinnan kannalta pitkä historia on rikkaus ja antaa monia mahdollisuuksia.

The term “parodia” for the Greeks when applied to such works suggest that the “parodia” could imitate both the form and the subject-matter of the heroic epics and create humour by then rewriting the plot or characters so that there was some comic contrast with the more “serious” epic form of the work and/or create comedy by mixing references to the more serious aspects and characters of the epic with comically lowly and inappropriate figures from the everyday or animal world. (Rose 1993, 15.)

Koominen ja traaginen ovat tämän perusteella olleet jo parodian varhaisessa vaiheessa läsnä. Tämä sopii hyvin yhteen termin pitkän historian ja kreikkalaisen alkuperän kanssa.

While for example some other modern critics have reduced parody to the more modern concept of the burlesque and condemned it as trivial because of what they have seen to be the ridiculing nature of its comedy, some more recent late modern writers [...] on parody to have denied the importance of its comic effect or structure altogether in order both to save parody from such denigration and to stretch its meaning and function to cover other fashionable meta-fictional and intertextual forms. (Rose 1993, 28.)

Jonkinlainen ratkaisu termin määrittelyn epäselvyyteen on löytynyt siitä, että parodia jaotellaan eri aikakausien mukaan. Näin ollen hyväksytään se seikka, että parodiolla ymmärretään nykyään olevan eri merkityksiä kuin mitä termin varhaisempina aikoina. Termin draamallinen rikkaus ja tulkinnan monivivahteisuus on kärsinyt historian saatossa ja nykyään kiistellään siitä onko parodia pohjimmiltaan traagista vai koomista.

Aikaisemmin tuli jo esille parodian ja ironian yhteys. Parodia, kuten myös ironia ja satiiri ovat muuttuneet nykyään tummemmiksi. Tästä syystä jotkut haluavat nousta vastustamaan parodian koomista puolta, kun sitä ei joissain tapauksissa jopa tunnusteta ollenkaan.

Despite the problems created by such attempts to separate parody from the comic, it cannot be denied that the attribution of a comic effect or structure to parody which is also accompanied by a negative assessment of the worth of comedy has led some into seeing the parodist as merely a mocker of other texts and into condemning parody on moral grounds. (Rose 1993, 28.)

Tässä aikamme suosimassa vakavuudessa on toinen ääripää, jossa parodia alennetaan pelkäksi pilkaksi. Tämä on luonnollinen vastareaktio niiden taholta, jotka haluavat pitää kiinni parodian pohjimmiltaan koomisesta luonteesta. Kuitenkin tämä jyrkkä vastakkainasettelu johtaa umpikujaan sekä tutkijan että lukijan.

Whatever our attitude to comedy the complicated structure of the more sophisticated parody – in which the target text may not only be satirised but also refunctioned – nonetheless demonstrates a more subtle (though still comic) use of other literary works than is implied by the term burlesque, or even by the term “mock-epic” when the word “mock” is used in the sense of “mockery”, “ridicule” or “spoof”. (Rose 1993, 28-29.)

Even unambiguously comic works – have shown how the use of parody may aim both at a comic effect and at the transmission of both complex and serious messages, and how the comic need not be eliminated from our definition of parody when other such characteristics are being described. (Rose 1993, 29)

Tässä tulee hyvin esiin se, miten parodia pyrkii yhdistämään traagisen ja koomisen, tavalla, joka ei sulje pois kumpaakaan tulkintaa vaan säilyttää ne molemmat rinnakkaisina elementteinä. Tämä monitasoinen tulkinta on lopulta ainoa tapa ymmärtää parodiaa.

Many twentieth-century works of criticism have not only defined parody as burlesque but have attributed to burlesque some of the characteristics and history of the more ancient form of parody. (Rose 1993, 55)

Tämä on tärkeä huomio parodian alkuperästä. Näin ollen groteski ja parodia eivät ole sama asia, mutta liittyvät vahvasti yhteen ja niillä on sama tausta. Tämä yhteinen tausta näkyy myös siinä, miten molemmille termeille on muodostunut kaksijakoinen tulkinta: toisaalta vakava ja toisaalta koominen.

Pääteema on, että mitä varhaisemmasta parodiasta tai groteskista on kyse, sitä enemmän siinä on komiikkaa ja huumoria, kun taas nykyaikaan tultaessa molempien pohjavire on muuttunut traagisemmaksi, kuitenkin komiikkaa täysin unohtamatta. Tämä ero vaikuttaa nykyajan ihmisten tulkintaan, koska monet eivät tunnista koomista taustaa, ja näin komiikka jää myös huomaamatta.

The literary hoax is also more concerned to conceal its intentions than is the parody, and may be described as an ironic simulation of another work where there is an intention to deceive another into thinking that that which they are reading is something other than what it is. (Rose 1993, 69.)

Parody cannot normally be equated with the hoax as the parodist will usually aim to create a comic or surprise effect by letting readers or viewers realise that they are receiving something different from the work which is being parodistically imitated. (Rose 1993, 69-70.)

Tässä parodia erotetaan silkasta pilkanteosta tai huijauksesta. Parodiahan haluaa aina paljastaa lukijalle alkulähteensä, ja saada lukijan nauramaan sille havainnolle, että tämä tunnistaa tekstin alkuperäisen lähteen, jota on muutettu parodian keinoin. Parodiassa nostetaan alkuperäisestä tekstistä esille joitain elementtejä, joita paisutetaan ja korostetaan. Huijaus ja pilkka yrittää häivyttää viitteet alkuperästään. Huijaus on kuin piraattilaukku, joka yrittää peittää olemuksensa todellisen kopion luonteen. Kun parodia puolestaan on merkkilaukku, jossa merkki näkyy isommalla kyltillä kuin mitä itse laukku on.

The parody mimics the manner of an individual author or poem by substituting an unworthy or less worthy subject, and the mock poem copies the manner of a general class of poetry without specific reference to a poet or poem, again the difference being one of strictness of imitation. (Rose 1993, 56.)

Tässä on jälleen kyse tyypillisestä arvon muutoksesta. Alkuperäisessä tekstissä arvokkaina pidetyt asiat korvataan vähemmän arvokkailla. Tämä lähestyy pilkkarunoutta, jossa ei olekaan enää tärkeää jonkun nimenomaisen kirjoittajan tyyli, vaan voidaan parodioida jotain yleistä tyyliä, esimerkiksi kansanrunoutta tai romanttisia aiheita käsitteleviä runoja.

While the ironist may also use parody to confuse a meaning, the parodist may use irony in the treatment of the parodied work and its messages in a variety of different ways –from, for example, the ironic use of the parodied text to conceal the parodists identity or meaning to the use of irony in meta linguistic or metafictional comments about that text and its place in the parodists work. (Rose 1993, 87.)

Tämä on mielenkiintoinen tapaus, jossa ironian avulla voidaan ikään kuin peittää parodiaa. Tässä tapauksessa teksti on yleensä hyvin tietoista itsestään – siinä kommentoidaan sen omaa merkitystä ja asemaa. Tässä tapauksessa tekstin sisältö ja alkuperäinen merkitys voi muuttua ratkaisevasti.

Irony alone, however is usually more cryptic than most parody which – though ambiguously containing a mixture of messages – usually also contains at least two distinct codes with two distinct sets of messages from more than the one author, in contrast to the combination of messages in the single code of the ironist. (Rose 1993, 88.)

Ristiriitaiset viestit voidaan tulkita yhtenäisesti juuri ironian avulla. Niitä voidaan tarkastella myös erikseen ja itsenäisinä, mutta ironian avulla muodostuu yhtenäinen kokonaisuus. Kun samassa tekstissä on sekä parodiaa että ironiaa, myös tulkinta muuttuu heti monisyisemmäksi. Parodia liittyy usein muotoon ja rakenteeseen, kun taas ironian avulla voi kommentoida myös itse tekstin sisältöä.

5. GROTESKI

Kauhukirjallisuuteen liitetään usein myös groteskin käsite, jonka merkityksen lähempi tarkastelu auttaa avaamaan kauhukirjallisuuden, ironian ja koomisen suhdetta.

Alun perin groteskin merkitys oli hyvin kapea: roomalaisen ornamentin muunnos. Klassisen kaanonin vallitessa kaikilla taiteen ja kirjallisuuden alueilla 1600- ja 1700-luvuilla kansan naurukulttuuriin liittyvä groteski jäi aikakauden suuren kirjallisuuden ulkopuolelle; se vajosi alhaiseen komiikkaan tai rappeutui naturalistiseksi (Bahtin 1995, 32).

Tämä yleiskäsite sai kuitenkin ajan myötä eriytyneempiä ja tarkempia muotoja ja määritelmiä:

[...]tarkka teoreettinen tietoisuus siitä, mikä on termin groteski piiriin kuuluvien ilmiöiden välinen yhteys ja niiden taiteellinen erityisluonne, kypsyi hyvin hitaasti. Termi kahdentuikin ”arabeskiksi” (jota käytettiin

pääasiassa ornamentista ja ”burleskiksi” (jota käytettiin pääasiassa kirjallisuudesta). (Bahtin 1995, 33.)

Kulttuurin virtaukset ja suuntaukset vaikuttivat myös groteskiin, ja sen luonne ja merkitys muuttui radikaalisti aikansa mukana. Tarkastelenkin ensin nauru- ja karnevaalikulttuuria, joka kuuluu olennaisesti varhaisen groteskin maailmaan.

Kansan naurukulttuuri oli kuitenkin keskiajalla ja renessanssissa valtavan laajaa ja merkittävää. Naurun muotojen ja ilmiöiden avara maailma muodosti vastakohtan keskiajan (sävyltään) viralliselle ja vakavalle kirkolliselle ja feodaaliselle kulttuurille. Sen muotojen ja ilmiöiden rikkauteen kuuluivat mm. karnevalistiset torijuhlat, erilaiset naururituualit ja kultit, narrit ja hölmöt, jättiläiset, kääpiöt ja hirviöt, erilaiset ja erilaatuiset ilveilijät sekä valtava ja monimuotoinen parodiakirjallisuus. (Bahtin 1995, 6.)

Se tosiasia, että parodiakirjallisuus on ollut noin merkittävässä roolissa kansan naurukulttuurissa, kertoo paljon parodian lajin luonteesta, sekä todistaa sen pitkän historian puolesta.

Karnevaalikielen kaikista muodoista ja symboleista huokuu muutoksen ja uudistumisen henki, tietoisuus siitä, että hallitsevat totuudet ja valta ovat riemastuttavan suhteellisia. Sille on erittäin kuvaavaa omintakeinen ”ylösalaisin” (à l’envers) ”vastakkaisiksi” ja ”nurin” kääntämisen logiikka, joka herkeämättä vaihtaa ylhäisen ja alhaisen, kasvot ja takapuolen; sen luonteeseen kuuluvat myös parodian ja ivamukaelman erilaiset muodot, alentamiset, profanoinnit, narrien kruunaukset ja kruunun riistot. Toinen elämä, kansankulttuurin toinen maailma muodostaa tietenkin tavanomaisen ts. ei karnevalistisen elämän parodian, ”nurin käännetyn maailman”, mutta on välttämätöntä korostaa, että karnevaaliparodia on hyvin kaukana uuden ajan täysin negatiivisesta ja formaalista parodiasta: kieltäessään karnevaaliparodia samanaikaisesti

synnyttää uutta ja uudistaa. Pelkkä negaatio on kansankulttuurille täysin vierasta. (Bahtin 1995, 12-13.)

Kansankulttuuriin liittyvässä ja parodian varhaisina aikoina siihen liittyy vahvasti nauru. Ero on todella niin huomatta nykyajan negatiiviseen parodiaan, että herää kysymys voiko ilmiöstä puhua lainkaan samalla nimellä? Toisaalta voiko nykyajan ihminen ymmärtää kansankulttuurin parodian puhtaan koomisen ja iloisen luonteen? Tässä on jonkinlainen kuilu tämän termin määritelmän sisällä ja siltana voi ajatella molempia tulkintoja.

Muistutan kansanjuhlan naurun tärkeästä erityispiirteestä: se kohdistuu myös naurajiin itseensä. Kansa ei sulje itseään pois muuttuvan maailman kokonaisuudesta. Se on itsekkin ehtymätön – sekä kuoleva, syntyvä että uudistuva. Tämä on kansanjuhlan naurun olennaisimpia eroja uuden ajan puhtaasti satiirisesta naurusta. Puhdas satiirikko, joka tuntee vain negatiivisen naurun, asettaa itsensä pilkkaamansa ilmiön ulkopuolelle, asettaa sen itsensä vastakohtaksi – ja siksi maailman eheä nauruaspekti muuttuu, ja naurettava (negatiivinen) muuttuu erilliseksi ilmiöksi. (Bahtin 1995, 13.)

Perinteisessä kansan naurukulttuurissa koko maailma nähdään naurettavana, nauru on yleismaailmallista ja kaikki nauravat yhdessä kaikelle. Vasta naurun kohteen ja naurajan erottaminen toisistaan on erottanut parodian kansan naurukulttuurista ja antanut sille sen negatiivisemmän sävyn, jonka nykyään tunnemme.

Käy ilmi, että parodialla on groteskit juuret, ja tämä tekee näiden kahden suhteesta erittäin kiehtovan. Parodia saa aivan uuden merkityksen, kun sitä tarkastelee groteskin taustaa vasten. Tätä kautta groteski tulee tulkinnassa esille, mutta koska se on parodian varhainen muoto, tulkinta jää vajaaksi, jos jäädään pelkän groteskin tasolle ottamatta huomioon nykyaikaista parodian käsitettä. Nämä molemmat ovat kauhukirjallisuudessa läsnä, ja tästä syntyy se koomisen, ironian ja kauhun jännite, joka on peräisin groteskista juurista, mutta josta on kasvanut kyynisempää ja

sarkastisempaa parodiaa, kuin mitä perinteisellä groteskilla kansankulttuurilla käsitettiin.

Esiromantikkassa ja varhaisromantiikassa alkoi groteskin renessanssi sekä sen merkityksen perusteellinen muutos. Groteskista tuli subjektiivisen, yksilöllisen maailmantuntemuksen ilmaisemuoto, joka oli hyvin kaukana aiempien vuosisatojen kansan karnevalistisesta maailmantuntemuksesta (vaikka joitain sen elementtejä säilyi myös uudessa vaiheessa). Uuden subjektiivisen groteskin ensimmäinen ja hyvin merkittävä ilmaus on Sternen romaani *Tristram shandy* [...] ja toinen goottilainen tai kauhuromaani. (Bahtin 1995, 35)

Tämä on todella huomattava muutos ja luonnollisesti uudet merkitykset saivat myös uusia ilmauksia siinä, miten groteski vaikutti kansankulttuuriin.

Erotukseksi keskiajan ja renessanssin groteskista, joka liittyi välittömästi kansankulttuuriin ja kantoi sen torien yleiskansallista luonnetta, romanttinen groteski siirtyi kamariin: se on ikään kuin karnevaali joka koetaan yksin tiedostaen selvästi tämä oma erillisuus. (Bahtin 1995, 36.)

Groteskista tuli siis romanttisempaa ja subjektiivisempaa, se sulkeutui yleisöltä. Muutokset eivät kuitenkaan jääneet tähän.

Olenneisimman uudistuksen romanttisessa groteskissa kohtasi nauru. Nauru tietenkin säilyi: monoliittisen vakavuuden oloissahan mikään groteski ei edes ole mahdollista (ei edes kaikkein varovaisin). Mutta romanttisessa groteskissa nauru redusoitui ja sen muodoiksi tulivat huumori, ironia ja sarkasmi. Se siis lakkasi olemasta iloista ja riemukasta naurua. Naurun positiivinen uudelleen synnyttävä tekijä heikkeni minimiin. (Bahtin 1995, 36.)

Groteskia jäsentävän naurun uudistuminen, uudelleen synnyttävien voimien menettäminen, liittyy muihin olennaisiin eroihin romanttisen groteskin sekä keskiajan ja renessanssin groteskin välillä. Kaikkein selvimmin nämä erot ilmenevät kauhuun nähden. Romanttisen groteskin maailma on ihmiselle jollain tavalla outo ja vieras maailma. [...] Tavallisesta ja pelkoa herättämättömästä paljastuu äkkiä pelottava. Tämä on romanttisen groteskin tendenssi (sen äärimmäisissä ja räikeissä muodoissa). Sovinto maailman kanssa, jos sellainen syntyy, sijoittuu subjektiivis-lyyriselle tai jopa mystiselle tasolle. Sen sijaan kansan naurukulttuuriin liittyvä keskiajan ja renessanssin groteski tuntee pelon vain naurettavana pelkona, ts. vain naurun jo voittamana pelkona. Pelko kääntyy siinä aina naurettavaksi ja iloiseksi. Kansankulttuurin groteski lähentää maailmaa ihmiseen ja ruumiillistaa sen. Romanttisessa groteskissa materiaalis-ruumiillisen elämän kuvat menettävät melkein kokonaan uudelleen synnyttävän merkityksen ja muuttuvat ”alhaiseksi olemassaoloksi”.

(Bahtin 1995, 37.)

Nyt ollaan jo lähempänä Poen tyylistä groteskia. Se on juuri romanttista groteskia, jossa ilolla ja naurulla ei enää ole juurikaan näkyvyyttä, mutta silti se on siellä. Romanttisessa groteskissa kauhu ja pelko ovat erottamaton osa tulkintaa ja tässä tullaan siis jo hyvin lähelle sitä, mitä me pidämme kauhuna: pyrkimystä herättää pelkoa.

Romanttisen groteskin kuvat ovat ilmauksia pelosta maailmaa kohtaan ja pyrkivät herättämään tämän pelon lukijassa. Kansankulttuurin groteskeissa kuvissa ei ole mitään pelkoon liittyvää, ne huokuvat kaikessa vapautta pelosta. (Bahtin 1995, 37)

On vielä yksi romanttisen groteskin piirre, joka pitää tässä huomioida erikseen. Nimittäin karnevalistinen hulluttelu ei ole kaukana hulluuden temasta, joka myös liittyy groteskiin.

Naurun uudelleen synnyttävän tekijän heikkenemiseen liittyvät myös muut romanttisen groteskin erityispiirteet. Esimerkiksi hulluuden teema on hyvin kuvaava kaikelle groteskille, sillä se antaa mahdollisuuden nähdä maailma toisin silmin, joita ”normaali” – ts. yleisesti vallitsevat mielikuvat ja arvot - ei ole samentanut. Mutta kansan groteskissa hulluus on iloista virallisen järkevyyden, virallisen ”totuuden” yksipuolisen vakavuuden parodiaa. Se on juhlijaa hulluutta. Romanttisessa groteskissa taas hulluus saa synkän traagisen yksilöllisen erillisyyden sävyn. (Bahtin 1995, 37-38.)

Poe edustaa juuri tätä romanttisen groteskin aikakautta, jossa on jo mukana vahvasti parodisia elementtejä ja jossa nauru ja hulluus ovat läsnä mutta muuttuneet kolkommiksi. Bahtinin sanoja mukaillen romanttinen groteski on naurua, joka ei ole voittanut pelkoa vaan pelkää edelleen ja siksi nauraa. Sikäli kun nauraa, niin nauru on parodista, satiirista ja ironisen piikikästä.

6. SATIIRI

6.1. Satiirin luonne ja tehtävä

Sari Kivistö lähestyy satiiria teoksessaan *Satiiri – johdatusta lajin historiaan ja teoriaan* (2007) tähän tapaan:

Satiiri onkin laji, joka tarttuu todellisuuden ja ihanteiden eroavaisuuksiin ja kritisoi ihmisten paheita tai yhteiskunnan epäkohtia (Kivistö 2007, 9). Tämä on aivan olennainen lähtökohta kun mietitään satiirin luonnetta ja tehtävää kirjallisuudessa. Kaikista komiikan eri muodoista satiiri on pisteliäin ja kantaaottavin. Tästä Kivistö edelleen jatkaakin:

Teksti ymmärretään satiiriksi yleensä tietyn sävyn tai tarkoituksen, ei niinkään ulkoisten muotokriteerien perusteella. Satiirit tosin suosivat episodimaista rakennetta, poikkeamia, nopeita näkökulman vaihdoksia, äkillistä lopetusta ja kaikenlaista runsautta. (Kivistö 2007, 9).

Jos satiiriksi ymmärretään tietyn sävyn tai tarkoituksen omaava teksti, voisi kysyä miten se muotona sitten soveltuu yhteen muiden lajien kanssa?

Satiiria on tutkimuksessa luonnehdittu kaikkivoipaisin sanoin lajiksi tai moodiksi, joka voi tunkeutua mihin tahansa muuhun lajiin ja alistaa sen

satiirisen tarkoituksensa palvelukseen. Satiiri lainaa isäntälajiltaan ulkoisen muodon, joka voi olla vaikkapa runo, matkakertomus, kirje, pitokuvaus, essee, dialogi, tutkielma tai romaani. Jotain kuitenkin muuttuu oleellisesti, kun teoksen sävy on satiirinen. (Kivinen 2007, 9.)

Näin ollen satiiria voisi ajatella esiintyvän missä tahansa kirjallisuuden lajissa, mutta sisältäessään satiiria teoksen sävy ja luonne muuttuu oleellisesti.

Satiirista teosta läpäisee kriittinen, pilkallinen tai aggressiivinen asenne. Voidaan puhua myös purevasta ivasta. Mikä tahansa kritiikki tai pilkka ei tosin ole satiiria, vaan lajiin kuuluu myös hauskuus. Satiiri on kritiikin esittämistä koomisen keinoin eli tekemällä valitusta kohteesta naurettava. Satiiri eroaa esimerkiksi huumorista siinä, että huumori ymmärretään yleensä hyväntuuliseksi ja kujeelliseksi leikinlaskuksi, jossa naurettaviin elämän ilmiöihin suhtaudutaan myötätuntoisesti. Satiireissa tällainen hyväntahtoisuus on harvinaisempaa. Kohteen naurettavuus osoitetaan mustimmissa satiireissa ilman myötälämisen signaaleja. (Kivistö 2007, 9.)

Satiiri lasketaan kuitenkin komiikan tyylikeinoksi, siihen liittyvästä tummuudesta huolimatta, eikä tätä seikkaa voi unohtaa. Usein huumoriin ja komiikkaan liitetään tietty tahattomuus, mutta satiirin piirre on harkittu ja laskelmoitu naurettavaksi tekeminen. Tämä osaltaan tekee siitä niin piikikkään komiikan lajin.

Toisinaan satiiri lähenee tarkoitushakuista polemiikkia ja propagandaa. Satiiria ja propagandaa yhdistävät musta-valkoisen kontrastin luominen, selvästi hahmottuvat hyvän ja pahan symbolit sekä abstraktin periaatteen esittäminen konkreettisessa muodossa. Satiirin ja propagandan ero on siinä, että satiiri käyttää näitä keinoja tarinansa lähtökohtana mutta ei pyri propagandan tavoin vastakohtien lopulliseen lukitsemiseen. Satiirin olemusta onkin ollut tapana hahmottaa suhteessa muihin koomisen, pilkan, polemiikin ja kritiikin muotoihin. (Kivistö 2007, 9-10.)

Satiiri tuntuu omaksuvan paitsi eri lajien muotoja, sitä voi myös sekoittaa eri tyyleihin. Tärkeintä on siitä huolimatta sanoma ja kohde, johon satiiri osuu.

Satiiriin liitetyt laatusanat ilmentävät kivun tuottamisen tärkeyttä: hyvä satiiri on purevaa, pisteliästä, iskevää tai myrkyllistä. Lajiin kuuluva aggressiivisuus näkyy yhtäältä siinä, että satiireilla on aina kohde, jota ne kritisoivat. Toisinaan kohde on ilmeinen ja useimmiten sen määrittelemisen on osa tulkintaa ja lukijan tehtävää. Kohteesta voidaan puhua erilaisilla abstraktiotasoilla. Se voi olla yleisinhimillinen, ajaton heikkous tai pahe (esimerkiksi vallanhalu, ahneus, tekopyhyys) tai historiallinen henkilö tai ryhmittymä (esimerkiksi vallanpitäjä, poliittinen liike, uskonnollinen ryhmä). Nämä tulkinnat eivät sulje toisiaan pois; kohteita voi olla monia. (Kivistö 2007, 10.)

Satiiri haastaa myös lukijansa, koska niin paljon satiirisessa tekstissä riippuu kuinka hyvin lukija osaa sitä tulkita. Jos lukija ei ole perehtynyt yhteiskunnallisiin asioihin, saattaa satiiri jäädä hyvin vieraaksi lajiksi eikä sitä tunnista tekstistä.

Henkilökuvaus on satiireissa kärjistävä. Kohteen naurettavia puolia liioitellaan pilkallisesti. Siinä missä koomisessa esityksessä saatetaan korostaa henkilön fyysisiä piirteitä – esimerkiksi suurta päätä, valtavia jalkoja tai karhumaista askellusta – satiireissa kuvaus kärjistää henkilön heikkouksia tai paheita, joita toki myös ulkoinen olemus voi ilmentää. (Kivistö 2007, 10.)

Paitsi komiikka, myös satiiri on huomannut henkilöhahmoissa piilevän mahdollisuuden. Eikä henkilöhahmojen roolia tulkinnassa voi mitenkään liikaa korostaa. Joskin satiiri lähestyy asiaa hyvin eri kannalta. Yleisinhimilliset paheet tai heikkoudet ovat satiirin tärkeitä teemoja, joten mikä sen parempi keino osoittaa tämä kirjallisessa teoksessa kuin luoda sinne henkilöhahmo, jolla on joku tällainen heikkous.

Ihmisyyden pohtimiseen kuuluu satiireissa myös normaaliuden ja hulluuden rajan hämärtäminen, sekä näiden luokittelujen kyseenalaistaminen ja mielivaltaisuuden osoittaminen. (Kivistö 2007, 13.)

Tästä löytyy yhteys karnevaaliperinteeseen, joka myös pohti normaaliuden ja hulluuden rajoja. Entä millaista on sitten satiirinen nauru?

Jos komiikassa voidaan nähdä vastakohtaparina naurettava ja vakava, satiirissa vastakohta on naurettavan ja hyvän välillä. Satiirissa naurettava tulkitaan eettisessä valossa. Tämä on tosin varsin vakavamielinen tulkinta lajista eikä välttämättä päde puhtaan typeryyden pilkkaan, jota suuri osa satiireista edustaa. Komediaa ja satiiria erottaa lisäksi se, että satiirin kohde on usein tunnistettava ja historiallinen, ei vain fiktionsisäinen tai koominen tyyppihahmo. Lisäksi nauru suuntautuu satiirissa yleensä ylöspäin, sosiaalisessa hierarkiassa korkealla oleviin tahoihin kuten poliittisiin vaikuttajiin, auktoriteettihahmoihin tai oppineisiin – joiden yläpuolelle satiirikko asettuu tuntemalla moraalista tai älyllistä ylemmyyttä. (Kivistö 2007, 17.)

Tämä ominaisuus liittyy satiirin parodiaan. Kun tekstissä tai teoksessa on henkilöhahmo, joka selvästi tunnistetaan oikeaksi ihmiseksi, täytyy satiirin lisäksi tulkintaan ottaa mukaan parodia. Parodian tavoin satiirikin usein liioittelee henkilön joitain ominaisuuksia sen jälkeen, kun henkilö on ensin kuvattu tunnistettavasti.

Ideaalin ja todellisen vastakohtaan lisäksi satiiria on määrittänyt toinenkin, näennäisen ja todellisen välille piirtyvä vastakohta. Satiireissa pyritään tuomaan esiin jokin kätkeyty tai vaiettu todellisuus, maailma kulissien takana. Satiirin toimintatapoihin kuuluu olennaisesti tällainen paljastamisen pyrkimys, joka saa usein moraalisen luonteen: näennäisesti

hyveellisen ja toimivan todellisuuden takaa paljastuu paheellinen, todempi todellisuus. (Kivistö 2007, 20.)

Tämä käy hyvin yhteen sen määritelmän kanssa, jota olen edellä käsitellyt kauhukirjallisuuden yhteydessä. Tämän pohjalta teen oletuksen, että kauhukirjallisuudella ja satiirilla on yhtymäkohtia ja samankaltaisia tarkoituksiperiä ja niiden ideat juontavat juurensa samankaltaisista ilmiöistä ja halusta vaikuttaa vallitsevaan todellisuuteen paljastamalla siitä jotain mitä yleisesti halutaan piilotella tai kieltää.

Satiirin suhde myös toisiin kirjallisuuden lajeihin on mielenkiintoinen. Esimerkiksi kirjallisen romantiikan aikana satiiri valmisteli lukijoita realistisemmän kerronnan muodoille. Satiirin suosiota selitetään tässä tapauksessa reagoimisena vallitsevaan kirjalliseen kenttään, ei niinkään yhteiskunnallisiin oloihin (Kivistö 2007, 22). Satiiri ei siis ole ainoastaan yhteiskunnallinen ilmiö vaan se on terävä mielipiteen ilmaisun ja kritiikin keino myös kirjallisuuden sisällä, kun puhutaan eri genreistä.

Sekä satiiri, ironia että parodia sopivat hyvin kirjallisuuden aineistoon, koska niiden iva tai nauru voi kohdistua myös kirjallisuuteen itseensä. Parodioida jo olemassa olevaa kirjallisuutta ja luoda näin uutta. Tätä kautta näiden komiikan lajien ilmestyminen johonkin kirjallisuuden kenttään ennustaa usein muutoksia, koska ne viestivät, että jotain on ymmärretty ja jotain halutaan muuttaa. Satiirin kriittisyys syntyy vastaavuudesta fiktion maailman ja reaalimaailman välillä sekä erillisyydestä ideaalin ja reaalisen välillä.

6.2. Satiiriset utopiat ja dystopiat

Utopiaa on käytetty satiirisen kritiikin välineenä. Kuvatessaan onnellista ja parasta mahdollista yhteiskuntaa satiirikolla on vertaileva näkökulma aikaistodellisuuteen. Esittämällä ihanteita tuodaan verhotusti julki oman yhteiskunnan epäkohtia ja mahdollisia uudistusehdotuksia. Rakenteellisesti utopiat ovat kuvauksia, eivät juonellisia kertomuksia, ja

niissä kuvataan yhteiskunnan instituutioita ja kulttuuria (hallintoa, uskonnollisia tapoja, koulutussysteemiä, perhe-elämää). (Kivistö 2007, 22.)

Kuten voi hyvin arvata, utopiaa on myös parodioitu. Esimerkiksi Elliotin kirjassa *The shape of utopia*: [...]maailmassa vallitsee rauha, ei ole sairautta eikä pelkoa, kaikissa joissa virtaa viini, kakut kilpailevat päästäkseen täyttämään ihmisten suut ja kalat ryntäilevät kilvan ruokailijoiden lautasille. Utopioiden haaveita liioitellaan parodian keinoin (Kivistö 2007, 23). Tämä on hyvä esimerkki parodian ja satiirin yhteydestä.

Utopiaa yleisempi satiirityyppi on dystopia, joka kuvaa pessimistisesti yhteiskunnallista kehitystä. Dystopialla tai anti-utopialla tarkoitetaan ihannevaltion vastakohtaa, kuvitteellista maailmaa, joka on reaalimaailmaamme synkempi varoittava esimerkki. Nimitys dystopia tarkoittaa lähinnä ”huonoa paikkaa”. (Kivistö 2007, 23.)

Aivan samoin kuin ironialla ja parodialla, myös satiirilla voi ajatella omaavan kaksinaisen luonteen, jossa utopia edustaa koomisempaa ja dystopia taas traagisempaa puolta. Tulkinta sijoittuu usein näiden kahden väliin. Eivätkä utopia ja dystopia ole lopulta niin kaukana toisistaan.

Toisinaan dystopiaa on vaikea erottaa utopiasta. Klassiset satiiriset dystopiat, kuten Huxleyn *Uljas uusi maailma* tai Orwellin *1984*, perustuvat ajatukseen siitä, että dystopioissa on jokin valtaapitävä taho, jonka mielestä vallitsevat olosuhteet ovat parhaat mahdolliset. Paras mahdollinen järjestys ei kuitenkaan käytännössä toimi, vaan se muodostaa uhan omille ihanteilleen ja yksilöiden onnelle. Yksilön vapaus, tasa-arvo ja onnellisuus jäävät dystopioiden maailmassa erilaisten valtapyrkimysten jalkoihin. Yksilön paikka on harvainvaltaisen, koneellistuneen ja byrokraattisen yhteiskunnan

pyramidin juurella persoonattomien vallankäyttäjien alaisena. (Kivistö 2007, 24.)

Dystopiat kuvaavat usein tilannetta, jossa näennäisen looginen ja toimiva ideologia osoittautuu ilmaisuksi pienen ryhmän itsekkäistä pyrkimyksistä. Dystopiakirjailija rikkoo utopian tuomalla sinne kärsivän ihmisen. Tässä mielessä dystopiat ovat satiirikirjallisuuden vakavaa ja miltei pateettisen saarnaavaa ääripäätä. Ne muistuttavat, että joku on aina vastuussa. (Kivistö 2007, 24.)

Tarkastelen myöhemmin sitä, miten satiiri liittyy kauhukirjallisuuteen ja kuinka kauhukirjallisuus sisältää satiirille ominaista yhteiskunnallista kritiikkiä ja ilmentää henkilöhahmojensa avulla joitain yleisinhimillisiä heikkouksia, aivan samaan tapaan kuin satiiri. Lisäksi tarkastelen miten kauhukirjallisuus voi saada dystopisia piirteitä.

7. INTERTEKSTUAALISUUS

Intertekstuaalisuus on peräisin Julia Kristevan Mihail Bahtinia käsittelevästä esseestä. Kristeva lähtee Bahtinin ajatuksesta, että ”kirjallinen sana” on tekstuaalisten pintojen kohtauspaikka, monien kirjoitusten dialogi. Tähän vuoropuheluun osallistuvat kirjoittava subjekti, vastaanottaja (tai henkilö) sekä kulttuurikonteksti. (Makkonen, 1991)

Gérard Genette määrittelee intertekstuaalisuuden rajoitetummin kuin Kristeva: se on kahden tai useamman tekstin samanaikaista ja näytettävissä olevaa läsnäoloa toisessa tekstissä. Intertekstuaalisuuden selvimpiä tapauksia ovat näin ollen sitaatti, plagiaatti ja alluusio. (Makkonen, 1991)

Jos lähdetään lukijan valtaa korostavasta näkemyksestä, olisi hyväksyttävä seuraava Michael Riffaterren määritelmä: intertekstuaalisuus on lukijan tekemä huomio suhteista teoksen ja muiden teosten välillä - teosten, jotka ovat edeltäneet tai jotka seuraavat tätä teosta. (Makkonen, 1991)

Riffaterre erottaa aleatorisen intertekstuaalisuuden obligatorisesta. Aleatorinen eli satunnainen intertekstuaalisuus merkitsee yhteyttä, jonka lukija luo tekstin ja minkä tahansa toisen tekstin – kirjallisen tai ei-kirjallisen, fragmentin tai koko teoksen – välille yksilöllisistä lähtökohdistaan käsin. Obligatoriseen intertekstuaalisuuteen puolestaan sisältyy useita tärkeitä rajoituksia, jotka koskevat subtekstien valintaa. Tarve löytää subteksti syntyy lukuprosessin siinä vaiheessa, missä lukija joutuu tulkinnallisen ongelman eteen: huomio kiinnittyy ”intratekstuaalisiin anomaliaihin” – outoihin ilmaisuihin, sanontoihin, normipoikkeamiin - joihin konteksti ei tuo selitystä. (Makkonen, 1991)

Intertekstuaalisuuden käsitteessä on keskeistä vuoropuhelun ajatus. Teksti käy dialogia paitsi tradition myös oman aikansa kirjallisuuden ja kirjallisuuskeskustelun kanssa. (Makkonen, 1991.) Paitsi parodiasta niin myös intertekstuaalisuudesta voi puhua siinä yhteydessä, kun kaunokirjallisessa kertomuksessa kirjoitetaan kirjoittamisesta ja käsitellään kaunokirjallisuuden julkaisemista.

Tässä tutkielmassa käytän intertekstuaalisuuden käsitettä pitääkseni silmällä tulkinnan eri kerroksia ja merkitysten muuntumisia. Kuten olen jo aiemmin todennut, sekä ironialla, parodialla että satiirilla on kaksinainen luonteensa ja yksiviivainen tulkinta ei ole mahdollista. Tässä tarvitaan intertekstuaalisuuden käsitettä, jotta ymmärretään miten nämä tulkinnan tasot toimivat yhdessä. Laajennan siis intertekstuaalisuuden käsitteen koskemaan myös jossain mielessä sitä, miten eri kirjallisuuden lajit toimivat keskenään. Tässä tapauksessa komiikka ja kauhu.

8. POEN TUOTANNON ANALYSOINTIA

8.1. How to write a Blackwood article

Henkilöhahmot ovat yksi olennainen tapa luoda ironiaa kirjallisuudessa. Hahmoista on helppo tehdä karikatyyrisiä ja koomisia korostamalla yhtä puolta persoonasta ja jättämällä muut huomioimatta. Tämä on komiikalle tyypillinen keino. (Kinnunen, 1994.) Lukija samastuu aina jossain määrin kertomuksen, novellin tai romaanin fiktiivisiin henkilöihin ja heidän elämäänsä. Näin ollen tämä ironian aspekti on erittäin helppo huomata ja tulkita.

Aloitan kertomuksen *How to write a blackwood article* ironisen tulkinnan kertomuksessa esiintyvien henkilöhahmojen nimistä. Kertomuksen päähenkilö on signora Psykke Zenobia (Signora Psyche Zenobia). Häntä kutsutaan myös Suky Snobbsiksi (Suky Snobbs), mutta vain vihamiehet kutsuvat häntä tällä nimellä. Lisäksi tarinassa esiintyvät Tabitha Turnipsi (Tabitha Turnip) ja tri rahapenni (Dr. Moneypenny). Tässä nimet on suomennettu suoraan alkuperäisestä tekstistä. Zenobia on osa yhdistystä, jonka tarkoitus on edistää kirjallista sivistystä⁴.

Tohtori Rahapenni on yhdistyksen johtaja ja lehden päätoimittaja. Zenobia on yhdistyksen vastaava sihteeri ja täysin vakuuttunut omasta tärkeästä panoksestaan yhdistyksen menestykselle. Parhaimmat artikkelit ovat kuitenkin arvostetun herra Blackwoodin toimittamia. Zenobia päättelee, ettei ole lopulta kovinkaan vaikea kirjoittaa artikkelia aitoon Blackwood-tyyliin ja päättää mennä kysymään neuvoja

⁴ Yhdistyksen nimi alkuperäisessä englanninkielisessä tekstissä on P.R.E.T.T.Y.B.L.U.E.B.A.T.C.H. Tämä tulee sanoista Philadelphia, Regular, Exchange, Tea, Total, Young, Belles, Lettres, universal, Experimental, Bibliographical, Association, To, Civilize, Humanity. Yksittäiset sanat eivät niinkään tärkeitä, vaan tärkeintä on parodia, joka syntyy alkukirjaimista, ja jolla viitataan monien arvostettujen yhdistysten koreileviin merkkeihin ja symboleihin. Tämä sama parodinen sävy ei välity suomennoksesta, mutta siihen on saatu oma huumorinsa. Suomenkielisessä käännöksessä yhdistyksen nimi on P.E.R.I.N.A.P.E.A.S.A.K.K.I. eli Philadelphian ensimmäiset raittiit isänmaan nopeat astujat päin erikoisiakin aivoituksia sivistämään aina kirjastojen kautta ihmiskuntaa. Tässä ironisoidaan yhdistysihmisten vakavuutta ja ilottomuutta.

itseltään herra Blackwoodilta. Tämä ottaa vastaan kunnianhimoisen kirjoittajan ja antaa tälle ohjeita.

Tässä asetelmassa kohtaa karikatyyrinen auktoriteetti herra Blackwood ja hyvin kunnianhimoinen nuori kirjoittajan alku Zenobia. Asetelma on jo sinällään koominen, mutta myös traaginen: Zenobia kun on valmis tekemään melkein mitä tahansa, mitä herra Blackwood käskee.

”Hyvä rouva”, hän sanoi ilmeisestikin majesteettisen ulkomuotoni lyömänä, sillä minulla oli ylläni se helakanpunainen satiini vihreine hakasineen ja oransseine ruusukkeineen. ”Hyvä rouva”, hän sanoi ”istuutukaa. Asia on seuraavasti. Ensimmäkin tunteellisten kirjoittajalla on oltava erittäin mustaa mustetta ja erittäin iso kynä, jossa on erittäin tylsä kärki. Ja pankaa merkille, neiti Psygyke Zenobia!” hän jatkoi tauon pidettyään vaikuttavan tarmokkaasti ja vakavasti: ”pankaa merkille! – sitä kynää – ei saa – koskaan korjata! Tässä, rouva, on tunteellisuuden salaisuus, sielu. Otan vastuulleni sanoa, ettei ainutkaan yksilö, olipa miten nerokas hyvänsä, ole koskaan kirjoittanut hyvällä kynällä – käsitättehän – hyvää juttua. Voitte olla varma, että jos käsikirjoitus on lukukelpoinen, se ei ole lukemisen arvoinen. (Poe, 230.)

Tässä huomaa ironiaa sen klassisessa ja perinteisessä muodossaan, eli sanotaan yhtä ja tarkoitetaan toista. Ironisen tästä tekee myös se, että Poe itse kirjoitti monien aikalaistensa mukaan käsikirjoituksensa aina äärimmäisen huolitellulla ja tarkalla käsialalla.

”Herätän kenties pahaa verta, neiti Psygyke Zenobia, jos suositan teille jotakin artikkelia tai artikkelisarjaa malliksi tai tutkittavaksi; mutta saan ehkä silti kiinnittää huomionne muutamaaan tapaukseen. Mietitäänpä. Oli ”Elävä kuollut”, mainio tapaus! – kertomus erään miehen tuntemuksista, kun hänet oli haudattu ennen kuin henki oli poistunut hänen ruumiistaan – täynnä makua, kauhua, tunnetta, metafysiikkaa ja oppineisuutta. Olisi

voinut vanhoa, että kirjoittaja oli syntynyt ja varttunut ruumisarkussa. Oli myös 'Oopiuminsyöjän tunnustuksia' – hieno, erittäin hieno! – loistava mielikuviutus – syvällistä filosofiaa – osuvaa spekulatiota – runsaasti tulta ja tappuraa ja hyvänä mausteena ripaus muka käsittämätöntä. Se oli oikein kivaa hölynpölyä ja ihmiset nielivät sen iloisesti. He olisivat uskoneet Coleridgen kirjoittaneen jutun – vaan ei hän ollut. Sen laati minun lemmikkipaviaanini kataja juodessaan geneveriä ja vettä 'kuumana, ilman sokeria'." [Tätä olisin tuskin uskonut, jos sen olisi kertonut joku muu kuin herra Blackwood.] (Poe, 231.)

Tässä on huomattavaa myös yhteys kauhukirjallisuuteen, jossa on käytetty elävältä hautaamisen teemaa monesti. Tämä osaltaan kertoo lukijalle, miten tarinassa annetaan viitteitä sekä kauhuun että komiikkaan ja ironiaan. Kauhusta tulee ironista ja koomista, mikä pakottaa pohtimaan seuraavaa kysymystä, eli onko kyseessä silloin enää kauhu. Mitä kauhulle tapahtuu, kun se tuodaan ironiseen tai koomiseen kontekstiin?

Tässä kohdin vakuutin hänelle, että minulla on erinomainen sukkanauhapari ja että menen saman tien hirttäytymään. "Hyvä!" hän vastasi, "tehkaa se; - vaikka hirttämistä on kyllä käytetty aika usein. Ehkä pystytte parempaan. Ottakaa annos Brandrethin pillereitä ja kertokaa tunteuksenne. Ohjeeni koskevat kuitenkin yhtä lailla kaiken lajin vastoinkäymisiä, ja saatatte hyvinkin saada kotimatikallanne iskun päähän tai jäädä linjavaunun alle, tai hullu koira voi purra teitä tai te voitte hukkaa katuojaan. (Poe, 232.)

Tässä on yksi vastaus kysymykseen, mitä kauhulle tapahtuu, kun se joutuu ironian valoon: se muuntuu kauhun parodiaksi. Tämä tulee ilmi Blackwoodin lakonisesta huomautuksesta, että Zenobia keksisi jotain omaperäisempää kuin hirttäytyminen.

Kauhusta tulee ironista, kun se suhtautuukin välinpitämättömästi siihen mikä yleensä aiheuttaa kauhua, kuolemaan.

Tätä kertomusta voidaan myös tulkita metaironian näkökulmasta. Toisin sanoen ironia on hyvin tietoinen koko ajan itsestään, vaikka kenties kertojahahmon voi kuvitella vielä olevan tosissaan, kuten myös tämän kirjailijaksi haluavan naisen. Blackwood muuntuu kaikkietävän kustannustoimittajan karikatyyriksi ja Zenobia taas kuuliaisesta kirjailijan alun pilakuvaksi, joka tekee kuuliaisesti kaiken sen, mitä arvovaltaisempi toimittaja vain käskeekin. Ironian sävy on kuitenkin niin piikikäs, että se on oikeastaan jo satiiria. Kuolemaan suhtaudutaan kuin heikkoutena, josta pitäisi päästä eroon. Mitä satiirisempänä kohtauksen tulkitsee sitä tummempi se on, ja sitä enemmän se myös muistuttaa jälleen kauhua. Tässä näkyy intertekstuaalisuus tavassa, jolla nämä eri lajit kiertävät tulkinnallisesti omaa kehäänsä.

Kun Blackwood on ohjeistanut Zenobiaa aiheen valinnassa, hän sanoo, että seuraavaksi pitää valita kertomuksen sävy ja tyyli.

On opettavainen sävy, innostunut sävy ja luonnollinen sävy – kaikki sangen tavallisia. Mutta lisäksi on lakoninen eli lyhytsanainen sävy, joka on noussut viime aikoina suosioon. Siinä käytetään lyhyitä lauseita. Jotenkin näin. Liian lyhyt ei voi olla. Liian tyyli ei voi olla. Aina piste. Ei kappalejakoja. (Poe, 232.)

Metafyysinen tyyli on hyvä sekin. Jos osaatte suuria sanoja, tässä on tilaisuutenne käyttää niitä. Puhukaa joonialaisesta ja elealaisesta koulukunnasta - Arkhytasista, Gorgiasista ja Alkmaeonista. Sanokaa jotain objektiivisuudesta ja subjektiivisuudesta. Pitäkää huoli että hyökkäätte Locke-nimisen miehen kimppuun. Nostakaa nokkaanne asioille ylipäätään, ja kun livautatte jotakin hieman liian absurdia, sitä on turha ruveta raaputtamaan pois, lisäätte vain alaviitteen ja kiitätte ylläolevasta syvällisestä huomiosta 'Kritik der reinen Vernunftia' tai

'Metaphysische Anfangsgründe der Naturwissenschaftia.' Sellainen vaikuttaa oppineelta ja – ja – ja rehelliseltä. (Poe, 232-233.)

Tässä parodisoidaan ja tehdään karikatyyrisiksi tiettyjä tekstityyppejä ja kirjoittamisen tapoja, joissa osoitetaan omaa nokkeluutta tai kirjaviisautta lisäämällä tekstiin viittauksia jostain tunnetuista teoksista tai viittaamalla joihinkin yleisesti arvotettuihin nimiin.

Parodia esiintyy tässä kertomuksessa erilaisten kirjaviisautta osoittavien sanontojen ja aforismien muodossa. Blackwood antaa Zenobialle esimerkkejä aforismeista, jotka antavat pikantin sävyn artikkelille ja osoittavat kirjoittajansa älykkyyttä ja oppineisuutta. Zenobia kirjoittaa herra Blackwood kehotuksesta tarkasti muistiin, mitä tämä sanoo. Ensin esitetään pikantteja faktoja vertauksiin ja toiseksi pikantteja ilmaisuja. Pikantteihin faktoihin kuuluu, että Persiankurjenmiekkalla on joidenkin mielestä makea ja hyvin voimakas tuoksu, kun taas jotkut kokevat sen täysin tuoksuttomaksi. Pikantteihin ilmaisiin puolestaan lukeutuu sanonta *aussi tendre que Zaire*, joka viittaa usein hoettuun fraasiin *la tendre Zaire* ranskalaisesta samannimisestä tragediasta. Kielien ja kulttuurin tuntemus on tärkeä seikka Blackwood-artikkelia kirjoitettaessa. Blackwoodin mukaan myös espanjaa, italiaa ja saksaa on hyvä olla artikkelissa, kreikkaa nyt unohtamattakaan. Hän antaa näistä jokaisesta yhden pikantin aforismin tai sanonnan esimerkiksi.

Tämän jälkeen Blackwood kokee, että on auttanut riittävästi, ja Zenobia taas kokee olevansa valmis aloittamaan artikkelin kirjoittamisen. Tosin ensin hänen täytyi järjestää itsensä välittömiin vaikeuksiin ja pahaan kiipeliin. Tämä olikin Zenobian ensisijainen tavoite, kun hän poistui herra Blackwoodin luota seuranaan neekeripalvelija Pompeius ja pieni sylikoira Diana. Hänen hankkeensa onnistuu vasta myöhään iltapäivällä.

Yhtäkkiä eteemme ilmestyi kirkko – goottilainen katedraali – valtava, arvokas kirkko, jonka korkea torni kurkotti taivaaseen. Mikä hulluus minut silloin valtasi? Miksi syöksyin kohtalooni? Minuun iski

vastustamaton halu nousta huimaavan korkeaan torniin ja tutkailla valtavan laajaa kaupunkia sieltä käsin. Katedraalin ovi oli kutsuvasti auki. Kohtaloni voitti. (Poe, 241.)

Tässä huomattavaa on jälleen yhteys goottilaiseen perinteeseen, tällä kertaa katedraalin muodossa. Tämä katedraali tuo kertomuksen taustalle goottilaisuuden ja koko sen synkkien linnojen perinnön, mikä siihen liitetään. Tumman katedraalin ja viittaukset kohtaloon voi tulkita pahaenteisinä.

Seurue kiipeää tornin huipulle, jossa ei ole kuin yksi kapea valonlähde. Zenobia haluaa välttämättä kiivetä Pompeiuksen harteille katsomaan näkymää.

”Näethän tuon aukon, Pompeius. Haluan katsoa siitä. Seiso sinä tässä aivan reiän alla – noin. Ojenna nyt kätesi, niin astun sille – noin. Nyt toinen käsi, niin pääsen hartioillesi..”

Hän täytti kaikki toiveeni, ja ylös päästyäni huomasin, että pystyin helposti työntämään pääni ja kaulani aukosta ulos. Näköala oli huikea. Mikään ei voi olla suuremoinen. Pidin vain hetken tauon, jolloin kehotin Dianaa käyttäytymään hyvin ja vakuutin Pompeiukselle, että olisin huomaavainen ja seisaisin hänen harteillaan mahdollisimman keveästi. Sanoin, että olisin hempeä hänen tunteitaan kohtaan – *ossi tendre que pihvi*. (Poe, 233-244.)

Parodia tulee esiin tavassa, jolla Zenobia muistaa aivan väärin herra Blackwoodin antamat vertaukset. Toisaalta vertaus viittasi alun perin tragediaan ja kun sitten tätä taustaa vasten kiinnittää huomiota Zenobian vertaukseen mieltii väistämättä, mikä on pihvi. Mitä muuta se on kuin teurastetusta eläimestä valmistettu lihanpala, joka ei varmasti ole hempeä mihinkään suuntaan tai millään tavalla. Tässä kohtaa kerronta muuttuu groteskiksi, jolle tällaiset brutaalit vertaukset ja kuvat ovat ominaisia.

Jonkin ajan päästä Pompeiuksen voimat alkoivat loppua ja hän pyysi Zenobialta lupaa saada laskea tämän alas, mutta Zenobia kieltäytyi ja he kinastelevat asiasta.

Kun Zenobia on riittävästi ihailtu maisemia, hän huomaa kunnolla paikan, jossa on. Hän on työntänyt päänsä ulos isosta kellosta, jossa on valtavan pitkät viisarit, ja aukko on varmasti sitä varten, että kellonhoitaja voi tarpeen tullen säätää viisareita. Viisarit näyttivät olevan terästä, ja niiden reunat vaikuttivat teräviltä.

Kun olin ehkä puolisen tuntia tämän kinan jälkeen syventynyt allani avautuvaan taivaalliseen näkymään, jokin hyvin kylmä painoi hellästi niskaani ja minä hätkähdin. Turha sanoakaan, että hätäännyin sanoin kuvaamattomasti. Tiesin, että Pompeius oli jalkojeni alla ja että Diana istui nimenomaisen käskyni mukaisesti kammion perimmäisessä nurkassa. Mikä se saattoi olla? Voi! Aivan liian pian tajusin. Kun käänsin päätäni varovaisesti toiseen suuntaan, huomasin äärettömäksi kauhukseni, että kellon valtava, kimaltava, sapelimainen minuuttiviisari oli laskeutunut jokatuntisella kierroksellaan minun niskaani. Tiesin, ettei sekuntiakaan ollut hukattavaksi. Vedin heti päätä pois – mutta liian myöhään. En voinut mitenkään ujuttaa päätäni läpi sen hirvittävän ansan suuaukon, johon olin niin kerta kaikkiaan jäänyt, ja joka kapeni kapenemistaan niin kauhealla vauhdilla, ettei sitä voi käsittää. Sen hetken tuskaa ei voi kuvitella. Nostin käteni ylös ja yritin kaikin voimin pakottaa raskaan rautatangon ylöspäin. Yhtä hyvin olisin voinut kokeilla nostaa koko katedraalia. Alas, alas, alas se tuli, lähestyi ja lähestyi. (Poe, 245.)

Kauhu-ironia-akselilla liikutaan siis takaisin kauhun suuntaan. Zenobia on kuin onkin pahassa ja todellisessa pinteessä.

Nyt viisari oli jo työntänyt teränsä Zenobian niskaan ja tämän tunteet alkoivat käydä sekaviksi. Zenobiasta yhtäkkiä tuntui, kuin hän olisi ollut herra Blackwoodin juttusilla Philadelphiassa. Hänen mieleensä muistui ne paremmat ajat, jolloin koko maa ei ollut autiomaata. Kellon tikitys alkoi huvittaa häntä, ja viisarit ja numerot alkoivat tanssia. Jonkin ajan päästä, kun viisari oli uponnut syvemmälle, Zenobia havahtui tuntemaan hirvittävää kipua. Hän alkoi toivoa kuolemaa ja tunsikin kuinka silmät pullistuivat hänen päässään. Hänen miettiessään, miten selviäisi ilman

silmiään, toinen niistä todellakin pullahti päästä ja lähti vierimään alas. Jonkin ajan kuluttua toinen silmä seurasi perässä, ja ne räpyttelivät ensin yksin ja sitten yhdessä. Lopulta Zenobia oli vain onnellinen päästyään niistä.

Tanko oli nyt neljä ja puoli tuumaa niskassani ja enää oli ohut kaistale ihoa, josta leikata läpi. Tuntemukseni olivat silkkaa onnellisuutta, sillä arvelin, että viimeistään muutaman minuutin kuluttua pääsisin pois epämiellyttävästä tilanteestani. Enkä joutunut odotuksessani pettymään. Tasan kahtakymmentäviittä minuuttia yli viideltä iltapäivällä oli valtava minuuttiviisari edennyt hirveällä kierroksellaan kyllin pitkälle katkaistakseen viimeisen pienen suikaleen kaulaani. En ollut pahoillani nähdessäni pään, joka oli vienyt minut niin moneen pulaan, vihdoinkin erkanevan lopullisesti ruumiistani. Ensin se vierii tornin lapetta alas, sitten jäi toviksi kouruun ja jatkoi sitten syöksyen matkaansa keskelle katua.

Tunnustan avoimesti, että tunteeni olivat nyt luonteeltaan mitä kummallisimmat – jopa mitä mystisimmät, mitä hämmäntävimmät ja käsittämättömimmät. Aistini olivat yhdellä ja samalla hetkellä siellä ja täällä. Yhtenä hetkenä kuvittelin päälläni, että minä, pää, olin todellinen signora Psyhyke Zenobia – toisena olin varma, että minä, ruumis, olin oikea henkilöllisyyteni. Selvitelläkseni ajatuksiani kaivelin taskuistani nuuskarasian, mutta kun sen löydyttyä yritin panna hyppysellisen sen ihanaa sisältöä sinne minne tavallisesti, tajusinkin saman tien omituisen vajavaisuuteni ja paiskasin rasian heti päähäni. Se otti hyppysellisen oikein tyytyväisenä ja hymyili minulle kiitollisesti. (Poe, 247-248.)

Pompeius pakenee paikalta, ja Zenobia huomaa huoneen nurkassa kuolleen koiransa haamun. Rotta on syönyt sen. Se uhrautui. Zenobia toteaa lopulta olevansa neekeriton, koiraton ja päätön, ja ettei hänellä ole mitään jäljellä ja että hän on valmis.

Tässä kertomuksessa on kauhua, groteskia, ironiaa ja parodiaa. Nämä ovat myös Zenobian kirjoittaman artikkelin teemoja eli jollain tavalla intertekstuaalisuus on tekstissä läsnä. Tarina, joka kertoo Zenobiasta herra Blackwoodin luona, on yksi. Toinen taas Zenobian artikkeli. Se on kertomus kertomuksen sisällä ja korostaa niitä samoja kauhun, ironian ja satiirin teemoja, mitä kertomuksessa oli jo aiemmin. Zenobia harhailee kadulla ja päätyy kellotorniin jumiin kellon viisareiden väliin. Toisaalta hän itse hakee vaikeuksia, jotta voisi kirjoittaa artikkelin. Hän ei heti tajua olevansa kellotaulun sisällä eikä näin ollen ehdi ottamaan päätänsä pois, ennen kuin on jo liian myöhäistä. Zenobian suhtautuminen omiin vaikeuksiinsa viestii välillä kauhusta, välillä ironiasta. Tästä voi päätellä, että nämä jollain tavalla sulkevat toisensa pois. Tässä kertomuksessa liikutaan kuitenkin koko ajan näiden kahden tulkinnan välillä. Kauhu muuntuu ironiaksi ja ironia kauhuksi. Ironia keventää kauhua ja toisaalta kauhu antaa ironialle syvyyttä. Lopulta Zenobian tarina muuntuu parodiaksi siitä miten kauhua kirjoitetaan.

8.2. The system of doctor Tarr and professor Fether

The system of doctor Tarr and professor Fether (suom.Tohtori Tarrin ja professori Fetherin menetelmä) on Poen lukijaystävällisin ja rehellisintä komiikkaa sisältävä kertomus. Siinä draamallista ironiaa ja komiikkaa sävyttää yhteiskunnallisen satiirin näkökulma. Kertomus voidaan tulkita yhteiskunnallisena satiirina mielenterveyden hoidosta tai toisaalta kannanottona kysymykseen orjuudesta, joka oli Poen aikana varsin ajankohtainen.

Tarinassa esiintyvä mielisairaala on yksityinen ja tämä viittaa jo potilaiden korkeaan yhteiskunnalliseen asemaan.

Kertomuksessa kertoja on matkalla Etelä-Ranskassa ja osuu lähelle paikallista yksityistä mielisairaala. Kertojan valtaa uteliaisuus ja hän haluaisi mennä katsomaan mielisairaala paikan päälle. Hän on muutamaa päivää aikaisemmin tutustunut mieheen, joka on hänen matkaseuralaisensa. Matkaseuralainen ei ole kovin innostunut ajatuksesta, mutta lupaa saattaa kertojan perille, ja käykin ilmi, että

tämä tuntee paikan johtajan Herra Maillardin. Ilman tämän apua kenenkään on mahdoton päästä sisälle rakennukseen.

Kun ratsastimme portille, totesin sen olevan hivenen auki ja miehen kasvojen kurkistavan raosta. Siinä samassa mies tuli esiin, puhutteli kumppaniani nimeltä, pudisti sydämellisesti tämän kättä ja kehotti tätä nousemaan ratsailta. Se oli monsieur Maillard itse. Hän oli tanakka ja komea vanhan ajan herrasmies, jolla oli sivistyneet tavat ja olemuksessa tiettyä vakavuutta, arvokkuutta ja auktoriteettia, jotka tekivät minuun suuren vaikutuksen. (Poe, 876.)

Kertoja on kuullut laitoksessa harjoitettavasta myötäämisen menetelmästä, jossa potilaita kohdellaan ikään kuin he olisivat tervejärkisiä. He saavat pukeutua normaalisti ja kulkea vapaasti. Käytyään sisälle taloon kertoja tapaa kauniin nuoren naisen soittamassa pianoa. Kertoja ei voi tietää, onko nainen potilas vai tervejärkinen, joten hän kohtelee tätä hyvin hienotunteisesti ja pitäytyy tavanomaisissa keskustelunaiheissa.

Tilanteen mentyä ohitse kertoja katsoo kysyvästi Maillardiin ja tämä pudistaa päätään. Ei, kyseessä oleva nainen on Maillardin sisarentytär ja täysin terve. Maillard myös selittää kertojalle, että myötäämisen menetelmä ei ole enää käytössä. Sen vaarat olivat liian huomattavat. Hän kertoo vielä tarkemmin käytössä olleesta myötäämisen menetelmästä, jota hän kuvaa ylimalkaisesti hemmotteluksi. He eivät olleet kieltäneet potilailta ainuttakaan päähän pälkähtänyttä oikkua. Jos joku esimerkiksi kuvitteli olevansa kana, häntä kohdeltiin kuin hän olisi kana, esimerkiksi ruokana tarjottiin vain kanalle sopivaa ravintoa. Kun viikko oli kulunut olivat jyvät tehneet ihmeitä.

”Mutta tällaisessa myöntyväisyydessäkö oli kaikki?”

”Ei missään nimessä. Luotimme lujasti yksinkertaisiin viihdykkeisiin, kuten musiikkiin, tanssiin, voimisteluharjoituksiin ylipäätään, kortteihin,

tietynlaisiin kirjoihin ja niin edelleen. Pyrimme hoitamaan jokaista potilasta aivan kuin tällä olisi jokin tavallinen fyysinen sairaus; eikä mielenvikaisuus-sanaa käytetty lainkaan.

Tärkeää oli saada jokainen mielipuolet vahtimaan toisten tekemisiä. Kun panee luottamuksensa hullun ymmärrykseen ja omaan harkintaan, hänet saa kokonaan valtaansa. Tällä tavalla saatoimme luopua kalliista hoitajista.” (Poe, 879.)

Silloin tällöin toki sattui, että jonkun potilaan tila paheni. Silloin hänet siirrettiin syrjäiseen selliin, kunnes hän tokeni. Pahimmat tapaukset vietiin yleiseen sairaalaan. Tästä huomaa selvän asenteen, jonka mukaan yleinen sairaala on jotain paljon alempi arvoista kuin heidän yksityisensä. Eikä heillä siis yksityisenä sairaalana ollut mitään tekemistä oikeasti pahojen tapausten kanssa.

Kertoja vielä varmistaa, onko tämä kaikki todella muutettu ratkaisevasti paremmaksi. Maillard toteaa, että on, sillä eihän yhdessäkään Ranskan yhdessäkään *maison de santessa* enää käytetä tätä menetelmää.

”Olen kovasti yllättynyt kertomastanne”, sanoin, ”koska olin varma, ettei tällä hetkellä ole missään päin maata mitään muuta manian hoitomenetelmää.”

”Ystävänä, te olette nuori”, isäntä vastasi, ”mutta vielä koittaa aika, jolloin opitte arvioimaan maailman tapahtumia itse luottamatta muiden juoruihin. Älkää uskoko mitään mitä kuulette ja vain puolet näkemästänne.” (Poe, 880.)

Tämä on kertomuksessa tärkeä draamallisen ironinen käänne. Maillard antaa selkeän vihjeen, jota kertoja ei huomaa. Lukija kyllä terävöityy ja alkaa kiinnittää huomiota draamallisen ironisiin seikkoihin, kuten tietojen eroavaisuuteen, ja alkaa kysyä, kuka tässä tietää mitä. Alkaakin vaikuttaa siltä, ettei kertoja välttämättä ole luotettava havainnoissaan. Shlomit Rimmon-Kenan käsittelee teoksessaan *Kertomuksen poetiikka* (1991) kertojan luotettavuutta ja epäluotettavuutta:

Epäluotettavuuden keskeiset lähteet ovat kertojan tietämyksen rajoittuneisuus, asianosaisuus ja ongelmallinen arvomaailma. (Rimmon-Kenan 1991.)

Edelleen Rimmon-Kenan jatkaa, että muita mahdollisia kertojan epäluotettavuuden viitteitä ovat kertojan nuori ikä ja se, jos kertoja on jollain tavalla vajaamielinen.

Tosin Rimmon-Kenan huomauttaa, että muutkin kertovat asioita, joita eivät läpikotaisin tunne. Rimmon-Kenan ottaa myös moraaliset arvot esille arvioidessaan kertojan luotettavuutta. Jos kertojan moraaliset arvot sotivat sisäistekijän arvoja vastaan kertoja on epäluotettava. Jos taas arvot ovat samat voi kertojaa pitää luotettavana.

Näkymätön ekstradiegeettinen kertoja, joka kertoo muiden henkilöiden tarinan on yleensä luotettava. Kertoja joka jatkuvasti puhuu ristiin ja muuttuu näin epäluotettavaksi on harvinainen. Sitä mukaa kun ekstradiegeettisen kertojan havaittavuus lisääntyy hänen mahdollinen luotettavuutensa kuitenkin vähenee, koska hänen tulkintansa, arvostelmansa, yleistyksensä eivät aina käy yksiin teoksen sisäistekijän normien kanssa. (Rimmon-Kenan 1991.)

Intradiegeettiset kertojat ovat kaikkiaan erehtyväisempiä kuin ekstradiegeettiset, koska he ovat paitsi kertojia myös fiktiivisen maailman henkilöitä. Niinpä heille voikin tämä pitää paikkansa varsinkin homodiegeettisistä kertojista. Niinpä heille voikin olla ominaista tietämyksen rajallisuus, asianosaisuus ja ongelmallinen arvomaailma, joihin mahdollinen epäluotettavuus perustuu. (Rimmon-Kenan 1991.)

Maillard lupaa esitellä kertojalle paikkoja ja tämä saa myös tavata potilaita, mutta vasta ruokailun jälkeen. Illallinen ilmoitetaan kuudelta, ja Maillard vie kertojan suureen ruokasaliin, joka on täynnä ihmisiä. Kertojan silmissä he ovat kaikki ilmeisen korkea-arvoisia ja taatusti hyvin sivistyneitä, joskin heidän asunsa olivat liian koristeltuja ja pröystäileviä. Kertoja kiinnittää huomiota siihen, että ruokasalissa on lähinnä naisia, joista jotkut eivät olleet pukeutuneet lainkaan sen mukaan, mitä pariisilainen käsittää nykypäivän hyväksi muodiksi. Monilla naisilla, jotka eivät kertojan mukaan voineet olla iältään alle seitsemänkymmenen, oli

runsaasti koruja ja liian avonaiset vaatteet, jotka jättivät poven ja käsivarret häpeällisen paljaksi. Harva leninki oli hyvin tehty eikä ainakaan sopinut kantajalleen.

Kertoja pitää seuruetta korkea-arvoisena ja sivistyneenä, mutta seurueen ulkoinen olemus viestii kertojalle jotain aivan muuta. Kertoja alkaa epäillä, ja draamallinen ironia tulee tekstissä taas voimakkaasti esille. Kertoja alkaa epäillä, että myötäämisen menetelmä on sittenkin edelleen käytössä, mutta Maillard oli vain suojellut häntä, jotta hän ei tuntisi illallisella oloaan niin vaivaantuneeksi. Kertoja kuitenkin muistaa, mitä on kuullut eteläranskalaisista ja heidän eksentrisyydestään. Tämä selittää kertojan mielestä paljon, ja kun hän on keskustellut useiden seurueen jäsenten kanssa, hänen epäilyksensä katoavat.

Yhteiskunnallisen aseman sijaan kertoja vetoaakin mieleensä tietyn kansakunnan ja tietyn kansanosan erityispiirteisiin. Huomio kiinnittyy jälleen karikatyyriin, tällä kertaa kansallisuuteen liittyvään.

Seuraavaksi kertoja kiinnittää huomiota itse ympäristöön ja ruokasaliin, jossa he ovat.

Ruokasali itsessään oli kyllä tavallaan varsin mukava ja mittasuhteiltaan riittävä, mutta kovinkaan elegantti se ei ollut. Lattia esimerkiksi oli paljas; Ranskassa matto kuitenkin jätetään useinkin pois. Ikkunatkin olivat vailla verhoja; ikkunaluukut olivat kiinni ja varmistetut vankoin rautakalterein, jotka oli sijoitettu vinoittain samaan tapaan kuin tavallisissa kauppojen ikkunaluukuissa.

Panin merkille, että huone itsessään muodosti châteaun siiven ja ikkunat olivat siten suunnikkaan kolmella sivulla ja ovi neljännellä. Ikkunoita oli kaikkiaan peräti kymmenen.

Pöytä oli katettu loisteliaasti. Se notkui lautasia ja enemmän kuin notkui herkkuja. Ylenpalttisuus oli suorastaan barbaarista. Lihaa olisi riittänyt vaikka Anakin kesteihin. En ollut koskaan elämässäni nähnyt niin

ysten määräistä, niin tuhlailevaista elämän hyvyksien kulutusta. Järjestelyt olivat kuitenkin hieman mauttomat ja himmeisiin valoihin tottuneisiin silmiini koski ikävästi, kun lukemattomat vahakynttilät loistivat häikäisevän kirkkaasti hopeisissa kandelaabereissa, jotka oli aseteltu pöydille ja ympäri huonetta minne vain niitä suinkin mahtui. Tarjoilemassa oli seitsemän tehokasta palvelijaa; ja pitkällä pöydällä salin perällä istui seitsemän tai kahdeksan henkeä viuluineen, pilleineen, pasuunoineen ja rumpuineen. Soittajat ärsyttivät minua aika ajoittain kovasti kesken aterioinnin, sillä he päästelivät loputtoman erilaisia ääniä, joiden oli määrä olla musiikkia ja jotka tuntuivat suurestikin viihdyttävän kaikkia muita läsnäolijoita paitsi minua. (Poe, 882.)

Tilanteesta muodostuu lukijalle jokseenkin groteski ja karnevalistinen mielikuva. Meluava ja mölisevä orkesteri, barbaarinen pitopöytä ja häikäisevät kynttilät viittaavat karnevalistisuuteen. Toisaalta ikkunat esitetään askeettisina ilman verhoja ja vielä kalterein peitettynä. Tämä luo vastakohtaa runsaudelle ja karnevalistiselle juhlan tunnelmalle.

Hulluus on yllättäen pöytäseurueen suosituin puheenaihe, ja yksi toisensa jälkeen innostuu kertomaan huvittavia tarinoita potilaista ja heidän oikuistaan. Oli potilas, joka kuvitteli olevansa sammakko, toinen taas aasi, kolmas hyrrä ja neljäs pokshteleva samppanjapullo ja niin edelleen. Jokaista kuvausta elävöitti demonstroitu esitys näiden potilaiden omituisuuksista.

”mutta”, huudahti vanha rouva kurkku suorana, ”teidän monsieur Boullardinne oli hullu ja sangen hölmö hullu parhaimmillaankin; sillä kuka, jos saan kysyä, on koskaan kuullut ihmishyrrästä? Koko asia on typerä. Madame Joyeuse oli järkevampi henkilö, kuten tiedätte. Hänellä oli oikkunsa, mutta myös tervejärkistä vaistoa, ja siitä oli iloa kaikille, joilla oli kunnia tuntea hänet. Hän havaitsi kypsän harkinnan tuloksena, että hänet oli jonkin onnettomuuden seurauksena muutettu kukoksi; mutta sellaisena hän käyttäytyi säällisesti. Hän räpytti siipiään ihmeen

vaikuttavasti – näin – näin – näin – ja hänen kiekumisensa se vasta ihastuttavaa olikin! Kukkokiekuu! –kukkokiekuu – kukkokiekuu – kukkokiekuu - uuu- uuuu-u-u-u-u-u-u-u-!”

”Madame Joyeuse, pyydän, että käyttäydytte kunnolla!” isäntämme keskeytti nyt hyvin kiukkuisesti. ”Voitte joko käyttäytyä kuten hienon rouvan tulee tai voitte poistua heti paikalla pöydästä – saatte valita.”

Rouva (jota oli ällistyksekseni kutsuttu madame Joyeuseksi sen jälkeen kun hän oli juuri kertonut madame Joyeusesta) punastui kulmakarvojaan myöten ja oli tavattoman häpeissään saamistaan nuhteista. Hän painoi päänsä eikä sanonut tavuaakaan vastaukseksi. (Poe, 887.)

Kertojalle alkaa vähitellen herätä kysymyksiä, mutta hän päättelee, että myötäämisen menetelmä on sittenkin edelleen käytössä ja häntä ei vain haluttu järkyttää suotta, jotta hän käyttäytyisi mahdollisimman normaalisti. Kertoja on siis oikeassa epäilyissään, mutta hänen johtopäätelmänsä ovat vääriä ja saavat lukijan nauramaan kertojan typeryydelle ja lukija tietää jo tässä vaiheessa, että kertoja on epäluotettava.

Yhtäkkiä jostain toisaalta kuului kovaääninen huuto tai kirkuna, joka saa pöytäseurueen kalpenemaan pelästyksestä vielä pahemmin kuin kertojan. Huuto kuuluu muutaman kerran uudestaan, mutta vaimenee sitten. Kun seurueen mieliala kohenee, kertoja uskaltautuu kysymään häiriön syytä. Maillard selittää, että laitoksessa oltiin totuttu siihen, että aika ajoin hullut ryhtyivät huutamaan kuorossa; yksi aloitti ja muut tekivät perässä. Joskus huutojen jälkeen tapahtui yhteinen pakoyritys, jolloin voitiin tietenkin pelätä pientä vaaraa. Kertoja kysyy vielä potilaista ja ihmettelee kun Maillard kertoo kaikkien olevan miehiä.

”Ja tämä rouva”, sanoin monsieur Maillardille kumarruttuani puhumaan kuiskaten – ”tämä hieno nainen, joka äsken puhui ja joka kiekuu – hän on olettaakseni harmiton – täysin harmiton, vai kuinka??

”Harmiton!” hän puuskahti teeskentelemättömän yllättyneenä,

”mutta – mutta – mitä te oikein tarkoitatte?”

”Vain hivenen hassahtanut?” sanoin ja kosketin omaa päätäni. ”Pidän itsestään selvänä, ettei hän ole erityisen – ei vaarallisen sairas, eihän?”

”Mon Dieu! mitä te oikein kuvittelette? Tämä rouva, minun oikein vanha ystäväni, madame Joyeuse, on ehdottomasti yhtä täysijärkinen kuin minä itse. Hänellä on toki pikku omituisuutensa – mutta tiedättehän te toisaalta, että kaikki vanhat naiset – kaikki hyvin vanhat naiset ovat enemmän tai vähemmän omituisia!”

”Toki”, sanoin – ”toki – ja nämä muut rouvat ja herrat – ”

”Ovat ystäviäni ja hoitajiani”, monsieur Maillard keskeytti ja ryhdistäytyi ylpeästi – ”minun erittäin hyviä ystäviäni ja apulaisiani”.

(Poe, 889.)

Kun kertojan epäilykset ovat nyt vahvasti heränneet, selittää Maillard kaikki omituisuudet vanhan iän tuomalla höperyydellä ja alkoholilla, jota he ovat aterialla nauttineet, ja eteläisen ranskan kulttuurilla, jossa ei olla turhan kainoja.

Maillard ei ole oikein vastaanottavainen kertojan ajatuksille ja kysymyksille, joten tämä alkaa kysyä uudesta menetelmästä, joka on otettu käyttöön. Hän haluaa tietää, onko sekin Maillardin itsensä kehittämä, mihin Maillard toteaa, ettei ole, vaan osa kunniaa menee tohtori Tarrin ja professori Fetherin ansioiksi. Kertoja myöntää syvästi anteeksi pyydellen, ettei ole koskaan kuullutkaan kyseisistä herroista ja lupaa pikimmiten tutustua heidän teoksiinsa. Nimet viittaavat oikeaan henkilökuntaan, joka on pyöritelty tervassa ja höyhenissä. Hyvin usein komiikan käyttämä elementti ja tämä antaakin osaltaan kertomukselle vahvan yhteyden koomisen suuntaan.

Pidot jatkuvat ja vierailija kyselee edelleen Maillardilta myötäämisen menetelmästä ja sen vaaroista. Maillard alkaa kertoa, että eräänä päivänä, kun myötäämisen menetelmä oli vielä käytössä, potilaat käyttäytyivät harvinaisen hyvin. Tästä johtuen kenen tahansa selväjärkisen olisi pitänyt arvata, että potilailta kyti jokin pirallinen suunnitelma, kun he käyttäytyivät niin merkillisen hyvin. Niinpä eräänä aamuna hoitajat huomasivat, että heidän kätensä ja jalkansa olivat sidotut. Heidät heitettiin potilaitteihin sellisiin, joissa heitä kohdeltiin kuin he olisivat hulluja.

Vierailija ei ole uskoa tarinaa todeksi, mutta Maillard vakuuttaa, että näin todella kävi ja että tempauksen oli keksinyt eräs hullu, mielessään ajatus paremmasta hallituksesta, hullujen hallituksesta, ja tämä oli suostutellut muut potilaat salaliittoon, jonka oli määrä kukistaa hallitsevat voimat.

Kertoja ihmettelee, ettei tällaista huomattu nopeasti. Maillard selittää, että idean keksijä oli ajatellut tätäkin ennalta, eikä päästänytkään luokseen ketään vieraita – paitsi eräänä päivänä erään hölmön näköisen nuoren herran, jota hänellä ei ollut syytä pelätä. Hän päästi miehen sisään ihan vain vaihtelun vuoksi.

Nyt isäntäni huomiot keskeytyivät, kun taas kuului huutoa, samanlaista kuin se, joka aikaisemmin oli hämmentänyt meitä. Mutta tällä kerralla huutajat tuntuivat lähestyvän kovaa vauhtia.

”Laupias taivas! minä huudahdin – ”hullut ovat aivan varmasti karanneet.”

”Pelkään pahoin, että niin on käynyt”, monsieur Maillard vastasi ja valahti hurjan kalpeaksi. Hän ehti tuskin sanoa lausettaan loppuun, kun ikkunoiden takaa jo kuului kovaäänistä huutoa ja kiroilua; ja heti sen jälkeen kävi selväksi, että ulkona oli joitakuita, jotka pyrkivät sisään. Ovea hakattiin ilmeisesti moukarilla ja ikkunaluukkuja temmottiin ja ravisteltiin kammottavan väkivaltaisesti. Seurasi mitä hirvittävin sekasorto. Monsieur Maillard heittäytyi suunnattomaksi ällistykseksi sivupöydän alle. Olisin odottanut häneltä suurempaa määrätietoisuutta. Orkesterin jäsenet, jotka olivat näyttäneet viimeiset viisitoista minuuttia liian humalaisilta hoitaakseen tehtävänsä, pongahtivat nyt pystyyn ja soitintensa luo, kompuroivat pöydälleen[...] (Poe, 893-894.)

Kohta kaikki aterialla tarinoitaan kertoneet alkavat käyttäytyä, kuten olivat aiemmin kertoneet: ympärillä poksahdelti, pyörähteli hyrrä ja kuului kurnutusta ja kukon kieuntaa. Ymmärrettävästi, kun muuta vastarintaa ei ollut kuin kieunta, lasit olivat pian särjetty, ja sisään syöksyi lauma isoja mustia paviaaneja. Kertoja saa selkäänsä,

mutta havahduttuaan kuuntelemaan, mitä ympärillä tapahtuu, hän lopulta ymmärtää mistä on kyse.

Monsieur Maillard oli mielipuolesta kertoessaan kuvaillut omia urotöitään. Hän todellakin oli ollut kaksi tai kolme vuotta sitten laitoksen johtaja mutta siirtynyt potilaaksi tultuaan itse hulluksi. Tätä ei matkaseuralainen ollut tiennyt. Oikea henkilökunta oli nujerrettu ja kieritetty tervassa ja höyhenissä. Lopulta yksi heistä oli päässyt pakenemaan ja vapautti toiset.

Myötäämisen menetelmä oli otettu uudestaan käyttöön tärkein muutoksin, ja kertoja on yhtä mieltä Maillardin kanssa siitä, että hänen kehittämänsä hoito oli todellakin lajinsa huippu. Kertoja lisää lopuksi, että ei ole laajoista etsinnöistä huolimatta löytänyt yhtään tohtori Tarrin ja professori Fetherin teosta koko Euroopan kirjastoista.

Näin jännite ja draamallinen ironia säilyy loppuun asti. Kertoja ei kuitenkaan tiennyt, mistä oli kyse, ja koska hänet jo aiemmin todettiin epäluotettavaksi, ei voi tietää varmasti oliko hänen matkaseuralaisensa todella yhtä tietämätön kuin hän itse, vai tiesikö hän tilanteen oikean luonteen.

Jos tätä kertomusta tulkitsee satiirina mielenterveyden hoidosta, sulkee se pois draamallisen ironian tulkinnan mahdollisuuden. Tämä on siis esimerkki siitä, miten jokin tyyli sulkee tulkinnallisesti pois toisen. Maillardin kehittämän metodin, jossa potilaat saavat olla vapaasti sitä, mitä ovat, ja heitä vieläpä kannustetaan siihen, voi tulkita satiiriksi sitä kohtaan, että mielenterveyspotilaat eristetään täysin muusta maailmasta ja heille ei anneta valtaa päättää mistään. Heidän päänsä sekoitetaan lääkkeillä aivan kuten tässä tarinassa ylenmääräisellä ruokakestityksellä ja alkoholilla. Tämän tulkinnan kannalta ei ole oleellista, kuka tietää ja mitä, joten draamallisen ironian mahdollisuus vesittyy tarinan lopussa.

Kertoja päättelee, että myötäämisen menetelmä on oikea tapa hoitaa mielenterveyspotilaita. Tämän voi tulkita yhteiskunnallisena kannanottona, koska

perinteisesti on ajateltu, että eristys normaalista yhteiskunnasta ja lääkkeet ovat ainoa hoitomuoto, joka auttaa.

Karnevalistisuuden voi tulkita hulluuden ja vapauden ylistykseksi. Sama vapausteema toistuu edelleen, kun oikea henkilökunta pääsee vapaaksi ja murtautuu saliin ikkunoiden ja kaltereiden läpi.

Benjamin Reiss käsittelee tätä satiirisen tulkinnan mahdollisuutta teoksessaan *Theaters of madness -insane asylums & nineteenth-century american culture* (2008):

Angry, dark, apeline, figures crashing into the mansion, upsetting a genteel dinner party and violently subduing their bon vivant Southern keepers: unsurprisingly, this ending has generated numerous critical readings that turn the story into a parable for a slave uprising. (Reiss 2008, 149.)

The racial allegory does not fully explain the situation of the "big black baboons" who are – after all- former keepers and difficult to parallel cleanly to slaves. And get the racial symbolism is indisputably there in their blackened features and simian howling: Poe taps into the imagery of animalism that had coursed through western representations of racial difference and insanity for centuries. (Reiss 2008, 150.)

Kertomus voidaan siis tulkita yhteiskunnallisena satiirina liittämällä se orjuuskysymys- tai mielisairaalakontekstiin - tai mikä paras, rinnastamalla nämä molemmat. Poen aikana kysymys orjuudesta oli ajankohtainen, koska joillakin ylhäisiin kuuluvilla oli vielä tuohon aikaan orjia. Asiasta kiisteltiin kovasti, ja orjuus haluttiin lakkauttaa. Joidenkin lähteiden mukaan Poe itse olisi ollut orjuuden kannalla ja nappasi tästä teeman kertomukselleen. Tässä ei olekaan enää kysymys kansallisista eroista vaan ihonväristä, jota on pidetty vieläkin isompana erottavana tekijänä kuin kansallisuutta sinällään.

However, few critics have discussed this story's treatment of insanity in a revolutionary age, because another layer of symbolism points in a different direction: its captives-turned-rebels theme and terrifying racial imagery at the ending certainly suggests Poe's less-than-sanguine view of the state of American race relations. The story's climax, in which a group of angry, dark, apelike figures crashes into the mansion and violently subdues their "southern" keepers, unavoidably calls up associations with slave uprisings, as do such other Poe tales as "Hop frog" and "The adventures of Arthur Gordon Pym". (Reiss 2008, 145.)

Hop-Frogissa hovinarri vihastuu kuninkaan käyttäytyttyä alentavasti toista alamaistaan kohtaan ja päättää kostaa. Hän keksii "leikin", jonka seurauksena kuningas ja hänen hovinsa tervataan, kieritetään höyhenissä ja lopuksi nostetaan köysistä roikkumaan kattoon. Hovinarri sytyttää paikan tuleen ja pakenee muiden alaisten kanssa. Pila muuttuu hurjaksi kostoksi.

Recent theorists of disability have argued that the problem of incapacitated minds has always been a blind spot in theories of liberalism, which depend on rational actors to make decisions freely. The needs of the mentally ill or cognitively impaired are therefore determined by others, who presumably can act in their interest better than they can act for themselves. The result is that in liberal societies, those deemed mentally deficient are cast as outsiders, with no real capacity to determine the structure of the society that labels the, confines them, and supposedly rehabilitates them. (Reiss 2008, 146.)

While in Poe's world madness lurks in everyone, it is activated or aggravated by social conflicts and therefore cannot be solved by the social system that brings those conflicts into being. (Reiss 2008, 146.)

Tämä on iso kysymys. Voiko yhteiskunta ratkaista ne ongelmat, jotka se pohjimmiltaan itse aiheuttaa? Tässä on voimakasta yhteiskunnallista satiiria, kritiikkiä ja pohdintaa.

The asylum, as child of the revolution and solution to the revolutions problems, creates new conflicts which it also proposes to resolve. Founded by violence but appealing to reason, a postrevolutionary society (and the asylums that are such an important part of them) can never achieve stability.

The best they can attain is the temporary mastery of one class –who hide their desire for power behind a cloak of reason- over that of another, whose humiliations bleed over into resentment, madness, and violence. (Reiss 2008, 146.)

Esimerkkinä olevassa kertomuksessa karnevalistisuus kääntyy kaaokseksi, ja potilaiden asemaan alistettu henkilökunta syöksyy väkivalloin ottamaan takaisin valtansa. Toisaalta henkilökunta esitetään tässä orjan asemassa. Näin ollen voisi tulkita jopa niin pitkälle, että myös heidät näkisi jollain tavalla yhteiskunnan orjina, ei tietenkään samoin kuin potilaat, jotka ovat heitä heikompia, mutta onhan henkilökunnallakin oma epämääräinen johtajansa, joka hallitsee heitä. Tämä on vallan ja koston kierre. Todella terävään satiiriin ylletään siinä, että paikan johtaja on itse tullut hulluksi. Kuinka vahvoissa käsissä valta tässä tapauksessa on?

8.3. Some secrets of the magazine prison house

Satiiri tulee voimakkaasti esiin Poen kirjoittaessa lehtimiehen työstään, ja tämä olikin se aihe, jota hän eniten satirisoi ja parodioi tuotannossaan. Some secrets of the magazine prison house -kertomuksessa kertojan äänen voi ajatella olevan hyvin lähellä Poen omaa ääntä, ja siksi on mielenkiintoista tarkastella tätä kertomusta satiirin näkökulmasta. Satiiri on piikikkäämpää ja tummempaa kuin edellisessä,

jokseenkin maltillisessa kannanotossa, joka oli vielä maustettu karnevaalitunnelmalla ja komiikalla.

Kansainvälisen tekijänoikeuslain puuttuminen on tehnyt lähes mahdottomaksi ostaa kirjakaupasta mitään, millä palkitsisi jotakuta kirjallisesta työstä, ja siten pakottanut monet parhaista kirjoittajistamme palvelemaan erilaisia aikakauslehtiä, jotka kiitettävän itsepintaisesti pitävät tietyssä tai tietymättömässä määrin kiinni vanhasta sanonnasta, jonka mukaan työmies on palkkansa ansainnut jopa kaunokirjallisuuden kiittämättömillä kentillä. Miten – minkä sitkeän oikeuden ja kohtuuden tunnon avulla nämä lehdet ovat onnistuneet pitämään visusti kiinni palkkionmaksutavoistaan [...].(Poe, 418.)

Heti kertomuksen alussa satiirinen asenne tulee selväksi. Satiirin kohteena on yleisinhimilliset heikkoudet; saituus ja toisaalta rahanahneus.

Nämä julkaisijat ja omistavat kuitenkin maksavat (siinä se sana), ja vilpittömän kirjailija, tuo piruparka, ottaa pienimmätkin erät taatusti kiitollisena vastaan.

Ei: saituus on palopuhujien ahdistaman kansan kynnyksillä, kansan joka sallii voideltujen (tai ehkä pois ajettujen – kumpia he ovat) edustajiensa loukata heidän (kansan) tervettä järkeään pitämällä julkisissa saleissamme puheita siitä, miten kaunista ja kätevää on mennä maantielle ja ryöstää kirjallinen Eurooppa, samoin kuin siitä, miten erikoisen törkeän naurettavaa olisi hyväksyä sellainen periaatteeton periaate, että jollakulla olisi jonkinlainen omistusoikeus joko omiin aivoihinsa tai siihen hauraaseen ainekseen, jota hän sattuu kehräämään niistä ulos niin kuin jokin kirottu kaalimato, joka hän onkin. (Poe, 418.)

Satiiri puuttuu usein yhteiskunnallisiin kysymyksiin. Tässä se on kirjailijoiden huono asema ja kertomus muuntuu lähes dystopiaksi köyhän kirjailijanalun elämästä.

Nuori kirjailija, joka kamppailee kauheana köyhyytenä esiintyvää Epätoivoa vastaan, köyhyytenä, johon ei ole huojuksista – ei myötätuntoa arkiselta maailmalta, joka ei ymmärrä kirjailijan tarpeita ja joka teeskentelisi ymmärtämätöntä, vaikka käsittäisi ne oikein hyvin – tätä nuorta kirjailijaa pyydetään kohteliaasti laatimaan artikkeli, mistä hyvästä hänelle ”maksetaan sievoisesti”. Ihastuksissaan hän laiminlyö kenties kuukauden sitä ainoaa työtä, josta hän ehkä voisi saada elantonsa, ja nähtyään nälkää sen kuukauden (hän ja hänen perheensä) hän saa viimein päätökseen sekä nälkäkuukauden että artikkelin ja lähettää jälkimmäisen (suorasukaisesti edelliseen viitaten) pyylevälle ”julkaisijalle” ja juoponnenäiselle ”omistajalle”, joka on suvainnut kunnioittaa häntä (piruparkaa) suojeluksellaan. Kuukausi (yhä nälkää nähden) eikä vastausta. Toinen kuukausi – ei vielä mitään. Kaksi kuukautta lisää – ei edelleenkään mitään. Toinen kirje, jossa vihjataan kainosti, että entä jos artikkeli ei ollutkaan mennyt perille – ei vielä mitään vastausta. Kuuden seuraavan kuukauden kuluttua käydään esittämässä pyyntö ”julkaisijan ja omistajan” konttorissa. Tulkaa toiste. Piruparka lähtee pois eikä jätä käymättä uudestaan. Tulkaa toiste taaskin; ja seuraavien kolmen neljän kuukauden motto on tulkaa toiste. (Poe, 420.)

Kirjailijan osakseen saama kohtelu on todella ylimielistä ja ala-arvoista. Julman satiirin tästä kertomuksesta tekee, paitsi kirjailijan lohduttomalta tuntuva kohtalo, niin myös kertojan kylmä asenne.

Kun kärsivällisyys loppuu, pyydetään artikkelia takaisin. Ei – sitä ei voida antaa – (se oli tosiasiansa niin hyvä, ettei siitä noin vain luovuttaisi) – ”se on painossa” eikä ”tämän laatusista kirjoituksista koskaan makseta (meillä on sellainen sääntö) ennen kuin kuuden kuukauden kuluttua julkaisemisesta. Tulkaa kuuden kuukauden kuluttua ja ottakaa asianne puheeksi – rahanne odottavat teitä – sillä me olemme liikemiehiä me – emme viivyttelä.” Tähän piruparka tyytyy ja tuumii mielessään, että ”julkaisija ja omistaja” on herrasmies ja että totta kai hän

(piruparka) odottaa niin kuin kehotetaan. Ja on oletettavaa, että hän olisi odottanutkin, jos olisi voinut – mutta kun kuolema ei odottanut. Hän kuolee ja hänen poismenonsa (jonka syy oli nälkä) ansiosta turpean ”julkaisijan ja omistajan” käy niin hyvä tuuri, että hän on vastedes ja ikuisesti sen verran turpeampi kuin ovelasti säästetyillä kahdellakymmenelläviidellä dollarilla saa sotkaa ja samppanjaa. (Poe, 421.)

Tässä on hyvin groteski kuva lihavasta ja hyvinvoivasta kustantajasta, jonka vastakohtana on nälkään kuollut kirjailijan alku. Jälleen kerran voi havaita karnevalistisuuden siinä, miten kustannustoimittajan elämää kuvataan, toisaalta vastakohtaisesti kirjailijan kurjuuden ja alistetun aseman.

Satiirista paljastuu yksi sille hyvin ominainen piirre kun tarkastelee kertojan suhtautumista nuoren kirjailijan kohtaloon. Kertojan näkee tyypillisen satiirisesti kylmänä ja etäisenä. Kuitenkaan kylmyys ei kohdistu kirjailijanalkuun, päinvastoin voi havaita jopa pientä myötätuntoa tämän kurjan kohtalon johdosta. Satiiri ei kuitenkaan esitä tätä empatiaa näkyvästi, jonka vuoksi ensivaikutelma on pelkästään kylmä. Satiiri kohdistuu aina isompaan kokonaisuuteen, ajatuskuvioon tai arvoasetelmaan kuin yksilöön sinänsä. Säilyttääkseen teränsä satiiri ei voi alkaa hempeillä yksittäisen ihmisen kohdalla, mutta se ei poista pinnanalaista myötätuntoa, joka ylipäättään saa satiirikon liikkeelle ja puhumaan epäarvoisesta asetelmasta tai epäkohdasta.

Kahta asiaa emme toivo lukijalta, kun hän silmäilee tätä artikkelia: ensinnäkään emme toivo, että hän luulee meidän kirjoittavan omista kokemuksistamme, sillä me vain nojaamme todellisten kärsijöiden kertomuksiin, ja toisekseen emme toivo, että hän kääntyy toteamuksinemme kenenkään nyt elävän aikakauslehtikustantajan puoleen, sillä tiedetäänhän hyvin, että he ovat kaikki tunnettuja niin avokätisyydestään ja kohteliaisuudestaan kuin älykkyydestäänkin, samoin kuin siitä, että he arvostavat lahjakkuutta. (Poe, 421.)

Satiirin piikki osuu hyvin usein johonkin yleisinhimilliseen ominaisuuteen, ja tässä kertomuksessa se on selvästi saituus, joka on ollut kautta aikojen satiirin suosima aihe. Kertomuksen voi tulkita myös yleisesti satiiriksi kaikenlaista virkamiesbyrokratiaa kohtaan, johon myös julkaisualakin kuuluu ja vielä vahvemmin tänä päivänä kuin Poen aikana.

Kertomuksen voi tulkita dystopiana siitä miten raha ja ahneus saavat ihmiset aina vain pahemmin koukkuunsa. Satiiri on lajina pitkään puuttunut juuri tämäntapaisiin ilmiöihin ja nostanut ne piikikkäällä tyyllillään esiin. Satiiri ei liioittele kuten parodia tai karikatyyri vaan tekee veitsenteräviä huomioita ympäristöstään sellaisena, kuin se todellisuudessa on.

Poe liikkuu kertomuksessa *The literary life of Thingum Bob* todella lähellä omaa maailmaansa. Kertomuksen ironia ja parodia eivät välttämättä avaudu, ellei tunne yhtään julkaisumaailmaa. Poella oli aikanaan paljonkin erimielisyyksiä eri julkaisutahojen kanssa ja hänen oli vaikea saada kirjoituksiaan julkaistuksi. Kertomuksen parodia ja satiiri kumpuavatkin epäilemättä juuri Poen omista ikävistä kokemuksista uransa alkumetreillä.

Heti kertomuksen aluksi lukija huomaa, että parodian kohteena on tällä kertaa itseään täynnä oleva, mielestään aivan lähtemättömän jäljen kirjallisuuden maailmaan jättänyt ja näyttävän uran luonut päätoimittaja. Hän on kenties entinen päätoimittaja, koska kertoja puhuu syrjään vetäytymisestä ja lepopäivien alkamisesta.

Minulle kertyy ikää ja – koska olen ymmärtänyt, että Shakespeare ja herra Emmons ovat vainaita – on mahdollista, että minäkin saatan kuolla. Mieleeni on siksi juolahtanut, että voisinpa vaikka vetäytyä kaunokirjallisuuden kentiltä ja jäädä lepäämään laakereillani. Haluan kuitenkin korostaa luopumistani kirjallisesta valtikasta jättämällä merkittävän testamentin jälkipolville; ja uskon, että onnistun siinä

parhaiten, jos kirjoitan selonteon tähänastisesta urastani. Nimeni on ollut niin kauan ja niin alituisesti julkisuuden valokeilassa, että olen paitsi valmis pitämään luonnollisena sen kaikkialla herättämää kiinnostusta myös suostuvainen tyydyttämään sen herättämän äärimmäisen uteliaisuuden. (Poe, 766.)

Tässä kohtauksessa voi havaita myös julkisuuteen kohdistuvaa satiiria. Julkisuudenhenkilön pienikin liiallinen itserakkaus tai ylpeily ei jää satiirikolta huomaamatta vaan tämä napauttaa heti takaisin ja palauttaa kukkoilijan maanpinnalle. Tässä maanpinnalle palautuminen esitetään ironisessa valossa kun henkilöhahmo on havahtunut huomaamaan oman kuolevaisuutensa, rinnastamalla itsensä kirjallisuuden suuriin nimiin. Satiirin ja parodian voi myös ylipäättään liittää taidemaailmaan, jossa taiteilijat niin helposti pitävät itseään elämää suurempina hahmoina. Poe itse teki elämästään aikamoisen näytelmän dramatisoimalla jatkuvasti taloudellisia ongelmiaan ja vaikeuksia kirjallisella urallaan. Kenties tässä kertomuksessa hän laittaa myös itseironian tajunsa näkyviin.

Aion siksi tässä kirjoituksessa (jonka ajattelin jossain vaiheessa nimetä: ”Muistiinpanot Amerikan kirjallisen historian hyväksi”) kertoa noista tärkeistä, joskin haparoivista ja horjuvista ensi askelista, joilla minä lopulta astelin suoraa tietä kuuluisuuden huipulle. (Poe, 766.)

Kertoja ohittaa historiastaan esi-isänsä, koska heistä on tarpeetonta puhua, ja siirtyy suoraa päätä isäänsä, herra Thomas Lieheen. Hänen isänsä oli vuosia ammattinsa huipulla kauppaparturina Siivon kaupungissa. Siellä parveilivat kaikki silmäätekevät, ja pieni kertojamme imi ahnaasti paikan kohottavaa ja virkistävää ilmapiiriä itseensä.

Hänen kirjallinen innoittajansa oli hänen isänsä, joka oli kirjoittanut kuuluisan, ”ainoan ja aidon” Lien öljyn. Tämän runon nerokkuus inspiroi pientä kertojaa, joka päätti siinä samassa tulla suureksi runoilijaksi, ja kertoi isälle aikeistaan.

Parodia ilmenee tavassa, jolla kertoja esittelee työläisammattissa toimineen isänsä suurena kirjallisena vaikuttajana. Parodia kulkee kahteen suuntaan. Yhtäältä työläismies kirjoittaa tunnetun oodin, joka asettaa ammattikirjailijat nurinkuriseen asemaan; annetaan ymmärtää, että kuka tahansa voi kirjoittaa runoutta. Toisaalta parodioidaan myös sitä, miten työläinen kuvittelee olevansa suuri runoilija. Runon asettaa heti parodian valoon se yhteiskunnallinen konteksti, joka syntyy tulkintaan kertojan isän ammatin kautta.

”Isä”, sanoin, ”suokaa anteeksi! – mutta minulla on sielu yli vaahdotuksen. Minulla on vakaa aikomus jättää liike. Minusta tulee päätoimittaja – minusta tulee runoilija – minä kirjoitan säkeitä ’Lien Öljyyn’. Suokaa anteeksi ja auttakaa minut suuruuteen.”

”Kuka hyvä”, isäni vastasi (minut oli kastettu Kukaksi rikkaan sukulaisen mukaan, jolla se oli sukunimi), ”Kuka hyvä”, hän sanoi ja nosti minut korvista polviltani – ”Kuka poikani, olet loistokaveri ja tulet isääsi sikäli, että sinulla on sielu. Lisäksi sinulla on valtava pää, ja siellä mahtaa piillä tosi monet aivot. Olen nähnyt sen jo kauan ja suunnitellut siksi, että teen sinusta lakimiehen. Alasta on kuitenkin kehkeytynyt epähieno eikä poliitikon urakaan kannata. Olet harkinnut kaikkiaan viisaasti; – päätoimittajan ammatti on paras: – ja jos voit olla samaan aikaan runoilija, kuten useimmat päätoimittajat itse asiassa ovat, – sinähän tapat kaksi karpästä yhdellä iskulla. Kannustaakseni sinut alkuun myönnän sinulle ullakkohuoneen, kynän, mustetta, paperia, riimisanakirjan ja yhden ”Paarman” tuskinpa sinä sen enempää kaipaat.”

”Olisin kiittämätön lurjus, jos kaipaisin”, vastasin innoissani.

”Anteliaisuutenne on rajoja vailla. Maksan kaiken takaisin tekemällä teistä neron isän.” (Poe, 767-768.)

Kirjoittaminen ja runoilijan ura eivät kuitenkaan lähde käyntiin toivotulla tavalla, ja Paarman hienot säkeet vain lannistavat kertojaa.

Vihdoin päähäni pälkähti eräs sellainen loistavan ainutkertainen idea, joita nerokkaan miehen aivoihin silloin tällöin tunkeutuu. Se oli seuraava: – tai pikemminkin täten se toteutettiin: keräsin kaupungin syrjäisessä kolkassa sijaitsevan vanhan kirjakojun roskalaatikosta useita hyvin vanhoja ja kokonaan tuntemattomia ja unohdettuja niteitä. Kirjakauppias myi ne minulle pilkkahintaan. Yhdestä näistä, jonka väitettiin olevan käännös jonkun Danten ”Infernosta”, jäljensin erittäin siististi pitkän katkelman Ugolino-nimisestä miehestä, jolla oli kasapäin kakaroita. Toisesta, joka sisälsi runsaan määrän jonkun, jonka nimen olen unohtanut, kirjoittamia vanhoja näytelmiä, poimin samaan tapaan ja yhtä huolellisesti todella monia repliikkejä ”enkeleistä”, rukoilevista kirkon miehistä”, ”kirotuista menninkäisistä” ja muista vastaavista. Kolmannesta jonka oli laatinut joku sokea, joko kreikkalainen tai choctaw – en jaksa yrittääkään muistaa jokaista pikkuseikkaa aivan tarkasti – otin viitisenkymmentä säettä alkaen ”Akilleen vihasta” ja ”lahjomasta” ja jostakin muusta. Neljännessä, joka oli muistaakseni sekin sokean miehen tekosia, valitsin sivun pari ”tervehtimisestä” ja ”pyhästä valosta”; ja vaikkei sokean pitäisikään mennä kirjoittamaan valosta, säkeet olivat kuitenkin omalla tavallaan aivan kelvollisia. (Poe, 768-769.)

Tässä Poen ironiaan ja parodiaan liittyy myös intertekstuaalisuutta. Lukija tietää, kuka Dante on, ja arvaa myös, keitä muut kirjailijat saattavat olla, ja hymyilee kertojan tietämättömyydelle. Kertoja kuitenkin lähettää kaikki kopioimansa tekstit eri lehtiin ja liittää mukaan kehotuksen nopeasta painamisesta ja täsmällisestä palkkion maksamisesta. Palaute ei ole aivan sitä, mitä hän toivoo. Esimerkiksi kuukausittaisissa avustajille suunnatuissa kommentteissaan Pitkäpiimä-lehti käsittelee hänen kirjoituksiaan tähän tapaan:

”Opodeldokki” (kuka hän lieneekään) on lähettänyt pitkän *vuodatuksen* koskien mielisairasta, jota hän puhuttelee ”Ugolinoksi” ja jolla oli iso liuta lapsia, jotka olisi ollut syytä piiskata ja lähettää ilman ruokaa vuoteeseen. Koko juttu on hirvittävän säyseä –tai suorastaan latteaa.

Opodeldokki (kuka hän lieneekään) on täysin mielikuvitukseton – ja mielikuvitus on nöyrän mielipiteemme mukaan paitsi runouden sielu myös sen sydän. Opodeldokilla (kuka hän lieneekään) on otsaa vaatia hölynpölylleen ”nopeaa painamista ja täsmällistä palkkionmaksua”. Me emme paina emmekä osta moista tuotosta. Epäilemättä hän kuitenkin saa kaiken kyhäämänsä palturin iloisesti kaupaksi joko ”Hälinään”, ”Tikkunekkuun” tai ”Pukkaakummaajupinaan” (Poe, 769.)

Kertomuksessa esiintyviä lehtien nimiä ovat: Pitkäpiimä, Hälinä, Tikkunekku ja Pukkaakummaajupinaa.⁵ Näistä nimistä voi jo päätellä, ettei lehtien maine ole kovin hyvä tai uskottava. Huvittavaa on, että ne pilkkaavat toinen toisiaan ja jokainen pitää muita lehtiä roskalehtinä. Kertojan jokaisesta lehdestä saama palaute on yhtä julmaa, ja jokainen näistä kehottaa kääntymään jonkun toisen lehden puoleen, koska *he* eivät sellaista roskaa julkaisisi. Tässä parodioidaan sitä, että lehtien toimittajat eivät itsekään tunne kirjallisuutta, josta Opodeldokkin kirjoitukset ovat peräisin, ja lyttävät nämä täydellisesti. Näin ollen myös toimittajat joutuvat lukijan naurun kohteeksi.

Lopulta lehdet eivät kommentoissaan enää kirjoita kuin muutamalla sanalla Opodeldokin tuotoksista vaan keskittyvät haukkumaan toisia lehtiä tähän tyyliin:

”Henkilö, jolle on suotu nimeksi ”Opodeldokki” (miten alhaisiin tarkoituksiin maineikkaiden vainajien nimiä niin usein käytetäänkään!) on toimittanut meille viitisen- tai kuutisenkymmentä värssyä, jotka alkavat tähän tapaan:

Laulaos, oi runotar, viha Pleun poian
Akhilleun turmiokas

⁵ Alkuperäisessä versiossa lehtien nimet ovat: The Hum-Drum, Rowdy-Dow, Lollipop ja Goosetherumfoodle

Opodeldokille (kuka hän lieneekään) annettakoon tiedoksi, ettei toimituksessamme ole yhtäkään oppipoikaa, joka ei päivittäin laatisi parempia *värssyjä*. ”Opodeldokin” värssyistä puuttuu poljento. ”Opodeldokin ” kannattaisi opetella laskemaan. Mutta täysin käsittämätöntä on, mistä ihmeestä hän oli saanut päähänsä, että me (kaikista juuri me!) häpäisisimme sivumme hänen sanoin kuvaamattomilla joutavuuksillaan. Hyvänen aika, hänen naurettava hapatuksensa on vain hädin tuskin kyllin hyvää ”Pitkäänpiimään”, ”Hälinään” tai ”Pukkaakummaajupinaan” – jotka sentään pitävät tapanaan julkaista Hanhiemon satulauluja uusina alkuperäissanoituksina. Ja Opodeldokki (kuka hän lieneekään) uskaltaa jopa vaatia meitä maksamaan hänen pölinöistään. Tietääkö Opodeldokki (kuka hän lieneekään) – käsittääkö hän, ettemme me painaisi moista maksustakaan. (Poe, 770-771.)

Kertoja kyllästyy rooliinsa ja päättelee, että jos ei voi kirjoittaa paremmin kuin nämä plagioimansa kirjailijat, niin huonommin on vaikea kirjoittaa. Tämä rohkaisee kertojaa, ja hän päättää keksiä aidon ja alkuperäisen säkeen millä tahansa työllä ja vaivalla. Hän tarttuu taas Lien öljyn säkeisiin ja päättää laatia samasta teemasta oodin kilpailemaan jo olemassa olevan kanssa.

Ensimmäinen säe syntyi ilman merkittäviä vaikeuksia. Se kuului näin:

”Lien Öljylle” oodin laatiikan ken”.

Mutta kun olin tutkinut huolella kaikki ”ken”-sanaan sopivat riimit, en osannutkaan enää jatkaa. Turvauduin ongelmassani isälliseen apuun; ja muutaman tunnin kypsän pohdiskelun jälkeen isä ja minä päädyimme seuraavanlaiseen runoon:

*Lien Öljylle oodin laatiikaan ken
On hällä pulma visainen.*

(allekirjoittanut), Snobi

(Poe, 773.)

Seuraavan pitkän pohdinnan jälkeen kertoja päättää lähettää runonsa julkaistavaksi vakavamielisemmille sivuille Tikkunekkuun, jossa se julkaistiinkin heti seuraavana päivänä. Kertoja menee tapaamaan päätoimittajaa, joka kehuu tuhannesti hänen tuotostaan ja osoittaa siitä muutaman pienen heikkouden, josta syystä hän arvostaa päätoimittajaa vielä enemmän. Jälleen kerran parodia osuu siihen, miten nihkeästi kirjailijan tuotoksesta ollaan valmiita maksamaan.

Tämän jälkeen jokaisesta lehdestä – tällä kertaa vakavasti otettavista - tulee toinen toisensa perään erittäin myönteistä palautetta, joissa ylistetään tuntemattoman tekijän urotyötä.

Tässä on havaittavissa jonkinlaista kohtalon ironiaa. Opeldokki lainaa muita kirjailijoita ja kuvittelee näin menestyvänsä. Toisin kuitenkin käy. Hän saa vain kielteistä palautetta. Kun hän sitten kirjoittaa itse kovin vaatimattoman säkeen se saa suitsutusta ja kiitosta joka suunnalta. Tämä olisi muuten silkka sattuma, mutta ironisen tästä tekee juuri odotusten ja todellisten tapahtumien ero.

Jälleen kerran tarinan ironia ja parodia kääntyvät, eli tulkinnassa ei voi olla menemättä satiirin puolelle. Satiirin voi tässä tapauksessa tulkita niin, että kunhan tämän tuntemattoman kirjailijan kirjoitukset viittaavat johonkin arvostettuun kirjailijaan ja jäljittelevät sitä, niin silloin kirjoitus saa julkisuutta. Omaperäisyyttä ei arvosteta julkaisumaailmassa. Tässä kertomuksessa siis lukija pääsee nauramaan sille, etteivät edes lehtitalojen johtajat tunnista Dantea tai kreikkalaisia kirjailijoita. Ne eivät siis tässä tapauksessa ole kuuluisaa kirjallisuutta. Lopulta onkin hyvin mielivaltaista, minkälaisesta kirjallisuudesta tulee tunnettua ja kiitettyä. Ainahan on niitä lahjakkaita kynäilijöitä, joiden tuotoksista kukaan ei ole kuullut mitään.

Kilpailu alalla on kovaa ja rahan sanelemaa. Tilanne on säilynyt samana Poen päivistä asti, joskin rahan merkitys on vain korostunut koko ajan.

Yllättävän näkökulman satiiri saa, kun miettii julkaisualan tilannetta nykypäivänä.

Kustantamot ovat ennen kaikkea yrityksiä, joiden tarkoitus on tuottaa voittoa. Jo pitkään on keskusteltu siitä, mikä on kaunokirjallisuuden ja estetiikan asema, kun raha tuntuu jättävän nämä sivuseikaksi - jopa kustannusalalla, jonka tarkoituksena olisi varjella kulttuuria.

(Lehtonen, 2001)

Tämän lisäksi tässä Poen kertomuksessa oli uutta hyvin selkeä intertekstuaalinen konteksti ja viittaukset muuhun kirjallisuuteen. Tämänkaltaista intertekstuaalisuutta ei ollut Poen muissa kertomuksissa. Kertomus on koominen, mutta tässäkin on vahva satiirinen ja parodinen vire, joka ei suhtaudu lempeästi julkisuuden henkilöiden itsensä korostamiseen.

9. POHDINTAA

Kauhukirjallisuuden genrestä on omat stereotypiansa, ja monella on siitä oma mielikuvansa. Nuoremmilla mielikuva on itse asiassa usein muodostunut enemmän elokuvien ja median kuin itse kirjallisuuden kautta. Poe on kauhukirjallisuuden varhaisimpiin aikoihin kuuluva kirjailija ja näin ollen tärkeä esikuva monelle nykyiselle ja tulevalle kauhukirjailijalle.

Haasteeni tässä tutkimuksessa on ollut todistaa, että kauhukirjallisuus voi sisältää monia tulkinnallisia elementtejä, joita kauhukirjallisuuteen ei ole perinteisesti liitetty. Olen myös tarkastellut, miten kauhu suhtautuu näihin ironian, parodian ja satiirin elementteihin, joita kertomuksissa esiintyy. Muuttuuko kauhun rooli olennaisesti, tai häviääkö se kenties kokonaan? Tämä on se kysymys, joka kantaa läpi koko tutkielman ja luo dialogia kauhun ja ironian välille. Näiden tekijöiden ei tarvitse tulkinnassa sulkea toisiaan pois vaan ne voi nähdä toisiinsa vaikuttavina tulkinnan tasoina.

Kautta tutkimuksen haasteenani oli käyttämieni termien laajuus ja moniselitteisyys. Määrittelin ensin, mitä kauhukirjallisuus on, sen historiaa ja genren alalajeja. Ironia, parodia, satiiri ja groteski vaativat nekin määrittelyä. Lopulta analyysin kautta liitin tämän Poen tuotantoon.

Poelta valitsin tämän tutkimuksen suomissa puitteissa neljä kertomusta, joissa on selvää ironiaa, parodiaa ja satiiria. Näissä kertomuksissa kauhun ja komiikan elementit olivat selvästi esillä ja osoitettavissa. Tietysti olisi mielenkiintoista tarkastella myös Poen muuta tuotantoa tästä samasta näkökulmasta. Vaikka Poeta on perinteisesti pidettykin synkkänä kirjailijana, ja hänen kertomuksiansa goottilaisen jylhinä, ei tarvitse kuin hieman raaputtaa pintaa, jotta alta paljastuu paljon komiikkaa ja huumoria, johon lukeutuvat myös sen tummemmat muodot, kuten satiiri.

Tutkimushypoteesini tutkielman alussa oli, että kauhukirjallisuudesta löytyy ironiaa, parodiaa ja satiiria sekä groteskia. Poelta valitsemieni kertomusten analyysissä nämä komiikan elementit nousivat esille antaen kertomuksille uusia merkityksiä. Olin kuitenkin yllättynyt siitä miten voimakkaasti yhteiskunnallisuus nousi esille tutkimukseni edetessä. Tämä oli sellainen kauhukirjallisuudesta löytämäni elementti, jota en osannut odottaa, ja aihetta olisikin aiheellista tutkia lisää, varsinkin nykykirjailija Stephen Kingin tuotannon kautta, koska hänen teoksissaan esiintyvä yhteiskunnallisuus peilautuu hyvin oman aikamme ilmiöihin. Poen yhteiskunnallisuus on puolestaan jossain määrin sidottu hänen aikaansa ja antaa näin ollen vain osittaisen käsityksen tästä kauhukirjallisuuden ulottuvuudesta.

Kauhukirjallisuuden vähäisestä arvostuksesta kertonee, että sen sisältämä yhteiskunnallisuus ja komiikka ovat jääneet niin vähälle huomiolle. Kauhukirjallisuus peilaa yhteiskunnastamme sellaisia asioita, joita emme ole valmiita kohtaamaan ja näkemään, mutta jotka kuitenkin ovat edessämme. Olivatpa nämä sitten suoraan yhteiskunnan rakenteeseen liittyviä tai luontoon ja myyttisiin tarinoihin viittaavia, on niiden tarkoitus tuoda esille jotain piilotettua.

Satiiri on komiikan suurin yhteiskuntaan liittyvä muoto, ja koska olen tutkielmassani todennut kauhukirjallisuuden sisältävän satiiria, voin myös tehdä sen johtopäätelmän, että kauhukirjallisuus ottaa kantaa yhteiskuntaan. Dystopia ja utopia ovat olleet satiirin pääasiallisia keinoja rakentaa laajoja kuvia yhteiskunnan tilasta tai tulevaisuudesta. Huxley kommentoi jo 1930-luvulla kirjassaan *Uusi uljas maailma* kulutusyhteiskuntaa ja sitä miten suuret yhtiöt lopulta omistavat koko maailman,

ellemme muuta kehityksen suuntaa. Samat aiheet ja kysymykset ovat yhä enenevässä määrin ajankohtaisia 2000-luvulla. Kertakäyttökulttuuri on tuhoamassa sekä ihmiset että luonnon, josta olemme riippuvaisia. Tämän seurauksena tuhoamme lopulta oman tulevaisuutemme. Ympäristöasiat ovat viime aikoina nousseet uudelleen voimakkaasti esiin myös kirjallisuudessa.

Mielenkiintoinen yhteys löytyi myös kauhukirjallisuuden ja dystopian välillä. Kauhukirjallisuutta voi pitää dystopisena siinä mielessä, että sen tehtävä on maalaila uhkakuvia ja erilaisia toivottomilta vaikuttavia skenaarioita. Kauhukirjallisuus ei kuitenkaan ole kauttaaltaan negatiivista tai tuhoa julistavaa. Tämän todistaa juuri sen sisältämä parodia, ironia ja satiiri; se ei ole sokea itselleen vaan osaa tarvittaessa muuntautua myös omaksi parodiakseen. Kenties tämä juontaa juurensa lajin historiaan, aikaan, jolloin sen oli pakko suhtautua itseensä kevyesti saadakseen yleisön huomion. Kauhukirjallisuuden piti löytää jokin pehmentävä tekijä, jotta lukeva yleisö kiinnostuisi kauhukirjoista ja tarttuisi niihin.

Kauhukirjallisuus on koko olemassaolonsa ajan ollut jokseenkin väärinymmärretty kirjallisuuden laji. Tämän tutkimukseni tarkoituksena oli osaltaan laajentaa yleistä ymmärrystä ja käsitystä kauhukirjallisuudesta eli osoittaa, mitä kaikkea tämä laji voikaan pitää sisällään, kun sitä tarkastelee hieman pintaa syvemmältä.

Kauhukirjallisuus on aina tarttunut yhteen epämieluisimmista tunteista mitä ihmisellä on: pelkoon. Ei ehkä ihme, että se on juuri tämän takia herättänyt niin paljon kritiikkiä ja vastustusta. Pelko on tunne, jota harva kirjallisuus pyrkii herättämään juuri tunteeseen liittyvän hylkimisreaktion takia.

Kauhukirjallisuus on lisäksi käsitellyt monia tabuina pidettyjä aiheita. Esimerkiksi kuolema on aihe, josta mediassa ja viihdemaailmassa ei juuri puhuta. Sitä ei haluta käsitellä vaan se on työnnetty syrjään, kuin se ei koskisi meitä ollenkaan. Toki mediassa ja elokuvissa esitetään todella väkivaltaisia kohtauksia viihteenä, mutta sehän ei olekaan totta, se on vain viihdettä. Kauhukirjallisuus kommentoi tätä kieroutunutta suhdettamme elämään ja sen väistämättömään rajallisuuteen.

Toisin sanoen sekä kauhukirjallisuus että satiiri ja komiikka auttavat meitä kohtaamaan omia rajojamme ja hyväksymään vajavaisuutemme. Nykyajan länsimainen kulttuuri korostaa yksilöä, ja ihmiset ovat erittäin tietoisia oikeuksistaan. Heikkous on siinä, että vaikka vallan pitäisi tuoda aina myös vastuuta, tämä puoli järjestelmällisesti unohdetaan. Tämä on monen kauhukirjallisuuden klassikon teemana: mitä tapahtuu kun otetaan vain oikeudet ja unohdetaan vastuu? Voisin sanoa, että kauhukirjallisuus avaa etemme ihmisen ja elämän pimeän puolen. Toisaalta sen sisältämä ironia, parodia ja satiiri myös muistuttaa, ettei tilanne olekaan niin huono kuin ensi näkemältä voisi luulla. Aina on mahdollista ottaa askel rakentavampaan suuntaan ja tehdä parempia valintoja.

LÄHTEET

Bahtin, Mihail *Francois Rabelais – keskiajan ja renessanssin nauru*
1995, Kustannus Oy Taifuuni, Helsinki

Booth, Wayne C. *A rhetoric of irony*

Childs, Peter & Roger Fowler
The Routledge dictionary of literary terms
Taylor & Francis group, New York, 2006

Colavito, Jason *Knowing fear: science, knowledge and the development of the horror genre*
Jefferson, N.C. McFarland & co. 2008

Fagin, Bryllion N. *The histrionic Mr. Poe*
The Johns Hopkins Press, 1949, Baltimore

Hutcheon, Linda *A theory of parody – the teachings of twentieth-century art forms*
Routledge London 1991

Kennedy, J. Gerald *Historical guide to Edgar Allan Poe*
Oxford University Press, 2001

Kinnunen, Aarne *Huumorin ja koomisen keskeneräinen kysymys*
WSOY: Juva 1994

Knox *The word IRONY and its context 1500-1755*

Duke university press, 1961, London

Lehtonen, Mikko *Post scriptum – kirja medioitumisen aikakaudella*
Vastapaino, Tampere, 2001

Makkonen, Anna Onko intertekstuaalisuudella mitään rajaa? Teoksessa
Intertekstuaalisuus suuntia ja sovellutuksia. Toim. Auli Viikari , SKS Tampere
1991

Poe, Edgar Allan, *Kootut kertomukset* suom. Jaana Kapari
Gummerus Kirjapaino Oy, Jyväskylä, 2006

Poe, Edgar Allan, *Collected works of Edgar Allan Poe, Volume II*
edited by Thomas Ollive Mabbot, Harvard University press, 1978

Poe, Edgar Allan, *Collected works of Edgar Allan Poe, Volume III*
edited by Thomas Ollive Mabbot, Harvard University press, 1978

Reiss, Benjamin *Theaters of madness – insane asylums & nineteenth-century
American culture* The University of Chicago Press, 2008

Rimmon-Kenan, Shlomith, *Kertomuksen poetiikka*
Helsinki: SKS, 1991

Rose, Margaret A. *Parody: ancient, modern and post-modern*
Cambridge University Press, 1995

Strengell, Heidi *Dissecting Stephen King – from the gothic literary to naturalism*
2005, the university of Wisconsin Press England

Sarjala, Jukka *Salonkien aaveet – varhaisin kauhuromantiikka suomen
kirjallisuudessa* SKS 2007 Helsinki Hakapaino oy

SKS = Suomalaisen Kirjallisuuden Seura

Winokur, Jon *The big book of irony*
New York: St. Martins Press, 2007, 1st ed.