

**This is an electronic reprint of the original article.
This reprint *may differ* from the original in pagination and typographic detail.**

Author(s): Korhola, Mirka

Title: Kylmä uni : kauhu kirjoittavan kehon ja sanojen suhteena

Year: 2014

Version:

Please cite the original version:

Korhola, M. (2014). Kylmä uni : kauhu kirjoittavan kehon ja sanojen suhteena.
Scriptum : Creative Writing Research Journal, 1(1), 121-151.
<http://urn.fi/URN:NBN:fi:jyu-201409192827>

All material supplied via JYX is protected by copyright and other intellectual property rights, and duplication or sale of all or part of any of the repository collections is not permitted, except that material may be duplicated by you for your research use or educational purposes in electronic or print form. You must obtain permission for any other use. Electronic or print copies may not be offered, whether for sale or otherwise to anyone who is not an authorised user.

Mirka Korhola

Kylmä uni

KAUHU KIRJOITTAVAN
KEHON JA SANOJEN SUHTEENA

Kaipaus henkilökohtaisen kokemuksen äärelle ja toisaalta tarve ihmistenvälisen maailman kokonaisuuden ymmärtämiseen kirjoittamisen prosessissa ovat sekä tämän artikkelin tutkimuskohde että kirjoittajan työn sydän. Miten kirjoittajan on mahdollista ilmaista mahdollisimman autenttisesti ja olemassa olevan kielen keinoin oma, sanaton kokemuksensa? Miten irrationaaliset pelot ja kauhukokemukset voidaan kääntää ymmärrettäviksi, samaistuttaviksi kertomuksiksi? Kirjoittajalla ja lukijalla on tarve ymmärtää näitä ihmiselämän perustavanlaatuisimpia kokemuksia, päästä yhä lähemmäksi, löytää uusi lähestymiskulma kuitenkin yhteisesti sovittua kieltä ja ilmaisun keinoja hyödyntäen.

Tieto, jota kirjoittaja – olipa hän harrastaja tai ammattilainen – siirtää tekstin kautta lukijoille on henkilökohtaista, kokemusperäistä, hiljaista, mutta se saa äänen tekstin kautta. Hiljainen tietäminen ei ole pelkästään olemassaoloa, se on olemassa olemista jollakin tietyllä tavalla, ja tuosta tavasta kirjoittaja pyrkii selvyYTEEN. Lähestyn Michael Polanyin kehittämää teoriaa hiljaisesta tiedosta Mau-

rice Merleau-Pontyn kehonfenomenologian ja toisaalta myös kirjailijahaastattelujen kautta, koska persoonallisen tiedon syntykoti on kehossa ja kokemuksessa. Yksittäinen kirjoittaja käy vuoropuhelua genren ja oman kokemuksensa kanssa. Yhteisesti ymmärrettävä kieli ja genre luovat kokemuksen ilmaisemiselle tietyt rajat, joita kokemus pyrkii aina hieman koettelemaan. Kirjoittajan hiljainen tieto on kokemuksen lisäksi tietoa kielen ja lajien tarjoamista mahdollisuuksista, siis tietoa vuorovaikutuksesta kokonaisuutena. Tarkastelen kauhun kokemusta kirjoittavan kehon ja sanojen suhteena. Tarkastelun kohteina ovat siis kokemus ja sen pukeminen sanoiksi luovaa ilmaisua ja lajin mahdollisuuksia hyödyntäen. Läsä ovat toisaalta 1) kirjoittamisen taso käytäntönä, sekä 2) tekstin taso jaettuna tietona kokemuksesta.

Käytän kauhun kirjoittamisen, kokemisen ja siihen liittyvän hiljaisen tietämisen pohdinnassa esimerkkinäni Marko Hautalan romaania *Unikoira* (2012). Teos käsittelee elämän mahdollista kokonaiskuva, suunnitelmaa, joka sisältyy niin rakkaussuhteisiin kuin halkaistun appelsiinin sisällä olevin helmiin. Kyse on siitä, onko kaikella merkitys vai eikö millään ole, ja miten henkilöhahmon tulkinta merkityksellisyydestä tai sen puuttumisesta vaikuttaa hahmon toimintaan. Olipa Hautalan hahmoilla sitten uskoa kokonaiskuvaan tai ei, on heillä kuitenkin sisimmässään kaipaus, joka ajaa heitä jotakin kohti.

Marko Hautalan *Unikoira* käsittelee kauhua kokemuksesta, joka on vaikeasti hahmotettava ja unenomainen. Keskeisin kauhukokemus, jota psykiatrisena hoitajanakin työskennelleen Hautalan teos käsittelee, on sekoamisen ja siihen liittyvän kosmisen yksinäisyyden pelko. Tämän

vastapainona on tarve tarkoituksen ja keskinäisen ymmärryksen löytämiseen. Päähenkilö Joonas Hautamäki pyrkii löytämään totuuden osin fiktiivisiksi muuttuneiden muistojensa takaa. Toinen keskeinen hahmo, Lars Fritzen haluaisi nähdä kylmät unensa loppuun.

KEHO KIRJOITTAJAN TYÖVÄLINEENÄ JA KUVAUKSEN KOHTEENA

Kirjoittamisen tapahtumaa on vaikea selittää. Kirjailija Ralf Parland vertaa sitä tuhatjalkaiseen, joka ei osaa kertoa, missä järjestyksessä se liikuttaa kaikkia jalkojaan. Se vain liikuttaa niitä, mutta ajatellessaan liikaa tekemisiään se todennäköisesti vain ahdistuu ja hämmentyy. Voimme selittää, kuinka polkupyörällä ajetaan, mutta opimme sen vain kokeilemisen kautta. Kirjoittamisprosessi on samankaltainen. Parland näkee, että kaiken takana on primaari ilmaisuvietti, mutta toisaalta kyse saattaa yhtä hyvin olla vain ulkoisista virikkeistäkin. (Parland 1980, 104–107.) Toisin sanoen, ehkä meillä on sisäsyntyinen halu oppia uutta, mutta innostumme lisää huomattuamme, miten hauskalta polkupyörällä ajaminen näyttää, ja miten vaikutumme luokiessamme toisten kirjoitusta.

Kirjailija Christer Kihlmanille luovaan ilmaisuun pakottava elämys on ollut pakonomainen ja jopa kouristusmainen. ”Joko eläisin kirjailijana tai tuhoutuisin”, hän toteaa. (Kihlman 1991, 83.) Nuoresta pitäen hän on tiennyt, ettei muuta vaihtoehtoa ole, koska kouristus sekä henkisenä että ruumiillisena vaatimuksena oli niin ”[t]äydellinen, ehdoton ja armottoman käskävä. Tämän vuoksi ei ehkä ole

hämmästyttävää, että tuhon mahdollisuus epävarmoina, hauraina ja hapuilevina nuoruusvuosina saattoi ajoittain tuntua olevan lähellä” (emt. 84).

Christer Kihlman toteaa, että yhteiskunnalliset epäkohdat ja oman elämän mullistukset ovat ajaneet häntä eteenpäin kirjoittajanuralla. Aineksia, joita on lähes kaikissa hänen kirjoissaan, ovat yhteiskuntakritiikki, kielletty rakkaus, sovinnaisesti ajatellen tuhoava seksuaalisuus ja sosiaalisesti kielletyt tunteet. Kihlman sanoo haluavansa kirjoittamisen avulla paljastaa monimutkaisen ja pimeän maailman silotellun julkisivun takaa. Kihlman kertoo romaaninsa Varo autuas syntyprosessista seuraavasti:

Olin ollut rakastunut 13-vuotiaaseen tyttöön, tuttavaperheemme tyttäreeseen. Samanaikaisesti koin hyvin voimakkaasti eläväni onnellisessa avioliitossa. Moraalini oli silloin sovinnaisempi kuin nyt, ja minun oli hyvin vaikeata hyväksyä, itsessäni, moisia tunteen oikkuja. Tunsin voimakasta syyllisyyttä ja häpeää. Vaikuttaa todennäköiseltä, että juuri tämä voimakas häpeän tunne oli ratkaisevana pontimena tai virikkeenä ensimmäisen romaanini synnyllä. (Kihlman 1991, 87–88.)

Kihlman korostaa sitä, ettei ihminen kirjoita ainoastaan aivojensa, vaan myös palleansa avulla. Itse asiassa ihminen kirjoittaa myös vatsallaan, sukupuolielimellään ja selkäytimellään, siis koko kehollaan. (emt. 90.)

Kirjailijoiden kautta on tullut esille kehollisuuden läsnäolo kirjoittamistyössä. Kehollisuuden käsitettä voidaan avata edelleen Maurice Merleau-Pontyn kehonfenomenologian avulla. Merleau-Pontyn mukaan hahmotamme osat kokonaisuutta vasten ja objektit ympäristöään vasten,

toisin sanoen objektit saavat merkityksensä vasta suhteessa muihin. Tämä pätee niin ajalliseen kuin paikalliseenkin perspektiiviin. Kuitenkin olemme tekemisissä vain omien havaintojemme kanssa tavoittamatta perimmäisiä objekteja:

If I conceive in the image of my own gaze those others which, converging from all directions, explore every corner of the house and define it, I have still only a harmonious and indefinite set of views of the object, but not the object in its plenitude. In the same way, although my present draws into itself time past and time to come, it possesses them only in intention, and even if, for example, the consciousness of my past which I now have seems to me to cover exactly the past as it was, the past which I claim to recapture is not the real past, but my past as I now see it, perhaps after altering it. (Merleau-Ponty 1962, 69–70.)

Pakkomielteisinä omaan olemassaolomme nähden ja kokemuksellisen perspektiivimme unohtaneina kohtelemme kehoamme tietoisuudelle alistaisena objektina muiden objektien joukossa. Sijoitamme helposti myös oman kokemuksemme osaksi objektiivista todellisuutta luullen olevamme tekemisissä puhtaan havainnon kanssa. Tietoisuutemme on tottunut sivuuttamaan kehomme ja kokemuksemme ja tähyämään kohti ideaa. Ajattelemme ideoiden olevan objektien tavoin kaikille yhteisiä, yleispäteviä kaikissa ajan ja paikan muodoissa. Yksittäisten objektien erottaminen ympäristöstään merkitsee tietoisuuden heikkenemistä, koska tietoisuus ei ole kehosta irrallinen, vaan osa ihmisen kehollista kokonaisuutta, osa meitä ympäröivän maailman kokonaisuutta. Merleau-Pontyn (1962, 68–

71) mukaan subjektin ja objektin erottelua tärkeämpää onkin etsiä objektin syntyperää kokemuksestamme.

Kehoomme on tallentunut tieto sanojen muodostuksesta, ja niiden kautta löytyy reittejä menneisiin kokemuksiin. Sanat kantavat itsessään merkityksiä, mistä johtuu, ettei kirjoittaminen edellytä ajattelua, vaan se on itsessään ajattelua. Meidän ei tarvitse aina erikseen visualisoida liikukumistamme tutussa tilassa, eikä meidän tarvitse ajatella pyörällä ajamista polkiessamme. Samoin sanojen muodostamisesta kehittyä tottumuksen myötä automaatio. Kielellinen ilmaisu on keino koskettaa kehon tietovarastoa sanojen muodossa. (Merleau-Ponty 1962, 177–180).

Kehomuisti on kaiken ilmaisumme perusta. Ilmaisun mahti avaa meille aivan uuden kokemuksen ulottuvuuden, sillä voimme palata jonkun tapahtuman meissä aiheuttamaan elämykseen. Ilmaisua ei siis ole vain ajatuksesta vaan kehon ja mielen kokonaisuudesta lähtöisin. Merleau-Ponty esittää, että ajatuksetkin ovat peräisin tiedostamattoman hetkellisistä toiveista ja haluista, jotka puetaan ilmaisuksi jo totutuin keinoin, edellisten ilmaisun aktien avulla. Käytävissä oleva kieli muotoutuu uudelleen tiedostamattoman ja toistaiseksi tuntemattoman lain mukaisesti, jolloin uusi kulttuurinen ilmaisu on syntynyt:

The new sense-giving intention knows itself only by donning already available meanings, the outcome of previous acts of expression. The available meanings suddenly link up in accordance with an unknown law, and once and for all a fresh cultural entity has taken on an existence. Thought and expression, then, are simultaneously constituted, when our cultural store is put at the service of this unknown law, as our body suddenly

lends itself to some new gesture in the formation of habit. (Merleau-Ponty 1962, 180–183.)

Tarkastelen seuraavaksi hieman juuri sitä, miten keho lainaa itseään ilmaisun käyttöön, eli miten kirjoittaja kirjoittaa kehosta. En väitä, että kirjoittaja kirjoittaisi suoraan itsestään, mutta kuten pyörällä ajon tapauksessa, on ensin koettava jotakin, jotta sitä olisi mahdollista hyödyntää. Kokemus voi olla joko konkreettisesti koettua, tai sitten kuultua, keksittyä tai luettua. Merleau-Pontyn kuvaama, tiedostamaton ja toistaiseksi tuntematon ilmaisujen muodostumista koskeva laki toteutuu kirjallisuuden lisäksi ennen kaikkea unissa. Marko Hautalan *Unikoirassa* tämä tuntematon mekanismi on keskeinen ja se koskee unen lisäksi myös todellisuuden, muistojen ja nykyhetken rakentumista. Ja kuten Hautala kuvaa, luova epävarmuus aiheuttaa sekavuutta, joka kokemuksen tasolla lähestyy kauhua. Uni ja valve eivät pelkästään sekoitu toisiinsa, vaan uni hallitsee valvetta:

Kun unenantaja on kuollut, hänen äänensä puhuu ihmisten sieluissa tietyn ajan. Hän ei koskaan nuku, vaan kävelee heidän sieluissaan kuin olisi yksi uniolennoista. Hän näyttää ihmisille, mitä heidän on tehtävä. Siksi jokaisen on saatava nukkua silloin niin, että he voivat nähdä jokaisen unensa loppuun.

[...]

Sitten jokainen lähtee täyttämään kohtalonsa eikä enää palaa kylään. (Hautala 2012, 80–81.)

Hautalan teoksessa on kauhugenrelle tyypillistä kohtalonomaisuutta. Jokaisella unennäkijällä on palava tarve nähdä unensa loppuun saakka, jotta unen sanelema kohtalo olisi mahdollista täyttää valvemaailmassa. Koska unissa voi tapahtua mitä vain, voi todellisuudessakin tapahtua mitä vain. Uni on ennalta suunnittelematon ja mielivaltainen, ja kokemuksena se voi olla lähellä kauhua.

Oletan, että kauhusta kirjoittamissa on kyse inhimillisten pelkojen, epävarmuuden ja avuttomuuden käsittelystä, ei pelkästään luovasta ilmaisuntarpeesta. *Unikoira* käsittelee päähenkilönsä syvästä häpeästä johtuvaa paniikkia ja kauhuntunnetta. Tunne juontuu tapahtumasta vuosia aiemmin, tapahtumasta, joka on jo osittain pyrkinyt unohduttamaan. Joonas Hautamäki oli nähnyt varisten väijyvän pesästään lähtöä tekeviä koskelonpoikasia. Poikasten kohtalo ei tuolloin juuri liikuttanut Joonasta, mutta asia alkoi vaihtaa myöhemmin:

Joonas oli polttanut tupakkansa ja yrittänyt ajatella nuorten ihmisten ajatuksia, kaikkea muuta paitsi sitä mahdollisuutta, että koskelonpoikaset teurastettaisiin heti, kun ne jättäisivät sen neliömetrin laajuisen tilan löyhkäävää pimeyttä, jota ne luulivat koko maailmaksi. [...] Joonaksesta oli tuntunut, että koko elämä oli ollut jo vuosikymmeniä pelkkää unta, että hänet oli paiskattu suoraan siitä krapulaisesta aamusta tähän pimeään asuntoon. (Hautala 2012, 37).

Nuori Joonas yritti sivuuttaa kokemuksensa elämään sisältyvästä kivusta ja omaan ajatteluunsa liittyvästä vastuusta. Sivutetusta kokemuksesta muodostui kuitenkin kouristusmainen salaisuus, joka on vaivannut Joonasta siitä lähtien.

Vaikka Joonas on onnistunut vaijentamaan tietoisuutensa äänen, hänen kehonsa muistaa. Se muistuttaa Joonasta toistuvina ahdistus- ja paniikkikohtauksina.

Unikoira keskittyy juuri subjektiiviseen henkiseen ja keholliseen kokemukseen ja sen välittömään vaikutukseen ihmisen ulkopuolisen todellisuuden rakentumisessa. *Unikoiran* henkilöiden kokemukset ja tulkinnat maailmasta vaikuttavat heidän toimintaansa ja sitä kautta siihen, millainen maailma heidän ympärillään on. Päähenkilö Joonas yrittää päästä käsiksi muistoihinsa vertailemalla muistikuviaan toisten muistoihin ja kiistelemällä niistä, mutta puolueetonta pääsyä kellään ei menneisyyteen ole. Sekä nykyisyys että menneisyys ovat kokemuksen muovaamia, jolloin se, mikä on totta, asettuu kyseenalaiseksi. Joonaksen vanhalla ystävällä on erilainen muistikuva siitä aamusta, jolloin Joonas luuli katselleensa variksia ja koskelonpoikasiasia. Väkivaltaa kokenut ystävä yllättää Joonasta muistamaan pidemmälle, uppoamaan syyllisyyden ja piittaamattomuuden alkulähteille, jolloin Joonaksen muistikuva alkaa elää ja muuttua:

Joonas kuuli lintujen laulun. Haistoi kostean maan ja sammalen, mäntyjen sateenjälkeisen kaarnan, meren jossakin kaukana, sen saattoi kuulla. Maistoi tupakansavun sellaisena kun sen nuorena vielä maistoi. Varikset kääntelivät päätään. Ne liikkuivat enää laiskasti, sillä syötävää ei juuri ollut jäljellä. Valo välkehti havupuiden huojuvien oksien välistä.

Joonas muisti pesän ulkokuuussin alla, muttei maassa mitään koskelonraatoja näkynyt. Mustikanvarpuihin uponneena oli ihminen. Alaston ihminen. Sidottu ranteista ja nilkoista mäntyjen tyviin ja juuriin. Kalpea x-kirjain keskellä metsää.

Verisiä jälkiä siellä täällä, epätodellista. (Hautala 2012, 244.)

Joonas on muistoissaan korvannut ihmiselle tehdyn väkivallan uhatuilla koskelonpoikasilla, jolloin hänen eettinen vastuullisuutensa ihmisenä vaihtuu biologiseksi ravintoketjun välttämättömyydeksi saalistajien ja saalistettavien kesken. Joonas olettaa pääsevänsä piittaamattomuuden aiheuttamasta syyllisyydestä korvaamalla yhden muiston toisella, mutta hänen kehonsa muisti on lahjomaton.

Kauhukirjallisuuden genre perustuu pelon ja kauhun kokemukseen. Näkisin, että myös kauhukirjoittamisen alkupiste on osaltaan kehossa, jonka kokemuksia (kehomuistia, joka koostuu kokemuksista, unista, kuullusta tai luetusta...) kirjoittaja pyrkii järjestämään osittain jo olemassa olevin genren keinoin, osittain omaperäistä ilmaisua etsien. Merleau-Pontyn ajatteluun viitaten on perusteltua nähdä tarinoiden nousevan esiin kehostamme, ei vain mielestämme tai mielemme kuvittelusta. Jos kirjoitetaan pelosta, vieteistä tai Hautalan kuvaamista unista, jotka ovat kaikki vahvasti kehollisia kokemuksia, on kirjoittajan keho silloin suuressa osassa tarinallisten kulkureittien löytämisessä. Tällöin keho vastaa kysymykseen: ”Mitä sitten tapahtuu?”. Tällöin tapahtumien kulku ei ole enää tietoisuuden hallinnassa.

KIRJOITTAJAN HILJAINEN TIETO KIELEN JA KOKEMUKSEN YHTEISTYÖNÄ

Tässä luvussa käsittelen ei-kielallisen kokemuksen kääntämistä kielelliseen muotoon. Kääntäminen näyttäytyy jatkuvana työsarkana sen vuoksi, ettei ilmaisu ole koskaan

täysin identtinen kokemuksen kanssa. Kirjoittaminen on kokeilemista, tarkasteluasemiin vetäytymistä ja oppimista tekemisen kautta. Hiljaisen tiedon teorian kehittäjän, Michael Polanyin teoria koskee ajattelun ja olemisen yhdistymistä ja harmoniaa ihmisessä, siis huomion siirtämistä yksityiskohdista kokonaisuuteen, mistä Merleau-Pontykin puhuu. Hiljaisen tiedon (tacit knowledge) teoria lähtee siitä oletuksesta, että tiedämme enemmän kuin osaamme kertoa. Voimme esimerkiksi tunnistaa tutut ihmiskasvot tuhansien, jopa miljoonien joukosta osaamatta kuitenkaan kertoa miksi ja miten. Kokonaisuus on enemmän kuin osiensa summa, ja toisaalta yhdistelyn mekaniikka pysyy meille tuntemattomana. (Polanyi 1983, 4–5.)

Merleau-Pontyn tavoin Polanyi katsoo, että hiljainen tieto liittyy ennen kaikkea tapoihin, joilla käsitteellistämme kokemuksia, mekanismeihin, joiden avulla kokemus muuttuu kieleksi ja yleiseksi tiedoksi. Kun tieto kerran on löydetty, sitä pidetään totena. Ajattelu ja tieto jakautuvat loogiseen ja hiljaiseen, eli ”knowing what” ja ”knowing how” – tyyppiseen tietämiseen. Hiljainen tieto on siis praktista, ei teoreettista tietoa, ja siinä yhdistyvät toisiinsa ihmisen luovat ja keholliset voimavarat, jotka puolestaan muovaavat havaintojamme. (Polanyi 1983, 6–7.)

Kokemuksemme muovaa havaintojamme siinä määrin, että havaitsemamme todellisuus on aina enemmän tai vähemmän fiktiota. Marko Hautalan *Unikoiran* voi tulkita käsittelevän juuri tätä kokonaisuuden hahmottamisen tarvetta ihmisessä. Päähenkilöllä on kokemus siitä, että on ole-massa myös häntä koskeva suunnitelma, ja että kaikki elämän osaset liittyvät toisiinsa ja siten kaikella on merkitys. Se, miten päähenkilö yhdistelee konkreettisia havaintoja ja

muistoja sanattomaan kokemukseensa suunnitelmasta, on mielestäni samankaltainen kuin kirjoitusprosessi. Joonas koettaa muodostaa vastaavuussuhteita halujensa, toiveidensa ja havaintojensa välille, toisin sanoen hän rakentaa elämästään tarinaa samalla tavalla kuin kirjoittaja luo tekstiään. Ihastumisen tunne saa Joonaksen toivomaan, ettei tunne olisi täysin merkityksetön, umpikujaan johtava:

Joonas halkaisi appelsiinin puristaakseen siitä mehua. Hän jäi tuijottamaan sen sisällä olevia helmiä, niiden tiivistä muodostelmaa. Hedelmänpuolikas hänen kämmenellään oli kirkas, kuin pieni aurinko keskellä sumuisen aamun harmaata valoa, joka tasoitti keittiön pintojen ja esineiden sävyerot. Helmien muodostelmat eivät olleet sattumanvaraisia. Ne olivat asetuneet paikoilleen jostakin ihmeellisestä sopimuksesta, joka oli ollut valmiina jo appelsiinipuun siemenessä.

Joonas ajatteli Aliisaa ja appelsiinin siemenessä olevaa suunnitelmaa. Hänen sisällään liikahti jokin. Aivan kuin lämmin tuulenvire olisi yllättänyt hänet nukkumasta. (Hautala 2012, 38.)

Samankaltainen, suurta suunnitelmaa koskeva toive toistuu seuraavassa:

Joonas lähti Aliisan luota kahdeksalta aamulla. Kirkon ohikävvellessään hän pysähtyi, katsoi puiden viimeisiä sinnitteleviä lehtiä ja päätti, että voisi myöhästyä töistä. Hän istui penkille ja vain oli, vastuuttomana ja kellokortittomana. Kieli bakeutui alahuulen haavaan, paisuneeseen kudokseen, jonka Aliisa oli häneen jättänyt. Ihmiset kävelivät ohikävvellessään askelin. Joonas ajatteli Aliisan silmiä ja appelsiinin sisälle tii-

vistyneitä helmiä ja tajusi äkkiä huumaavan kirkkaasti, että kaikki oli asettunut oikeille paikoilleen kauan ennen kuin hän oli edes syntynyt. (Hautala 2012, 85–86.)

Joonas hakee todisteita suunnitelmasta ja vastaavuussuh-teista myös kaukaa menneisyydestä:

Hän muisti koiran, joka oli johdattanut hänet ja Meerin bus-siasemalle. Hän muisti nousevan auringon valon kadun ja rakennusten pinnoilla. Se väri oli ollut sama sumea kullankel-tainen hohde kuin koiran silmissä. Sama kuin appelsiinissa. Palaset asettuivat paikoilleen. (Hautala 2012, 108.)

Päähenkilö rakentaa elämästään tarkoituksenmukaista ko-konaisuutta, jossa nykyhetki selittyy muistojen kautta ja toisin päin. Muistot, ajatukset, havainnot ja kokemukset muodostavat jopa värimaailmaltaan harmonisen kokonai-suuden, jonka rakentaminen tuo Joonakselle rauhaa. Eläes-sään nykyisyyttä hän muistaa uusia asioita menneisyydes-tä, ja kokonaisuudesta kerran aiheutunut sisäisen rauhan ja turvallisuuden kokemus pakottaa Joonaksen jatkamaan rakentamista. Havaitessaan tietyn värisävyn, hän muistaa nähneensä sen joskus aiemminkin. Samalla tavoin kirjoi-tusprosessi ruokkii itse itseään pitäen itsensä käynnissä.

Hiljaisessa tietämisessä on Michael Polanyin mukaan kaksi osaa:

[I]n an act of tacit knowing we attend from something for at-tending to something else; namely, from the first term to the sec-ond term of the tacit relation. In many ways the first term of this relation will prove to be nearer to us, the second further away

from us. Using the language of anatomy, we may call the first term proximal, and the second term distal. It is the proximal term, then, of which we have a knowledge that we may not be able to tell. (Polanyi 1983, 10.)

Keskityimme yleensä lopputulokseen (distal) huomaamatta siihen johtavia yksittäisiä seikkoja (proximal). Hiljaisella tietämisellä on fenomenaalinen rakenne, sillä toisen osan ilmeneminen saa meidät tietoiseksi ensimmäisestä osasta. Merkitys kuitenkin muodostuu ikään kuin välimatkassa, sillä ymmärrämme asioita itsestämme vasta suunnattuamme huomiomme kauemmaksi (Polanyi 1983, 10–13).

Hiljainen tietäminen on ennen kaikkea kokonaisuuden ymmärtämistä. Havainnoidessamme metsää tiedostamme kyllä yksittäisten puiden olemassaolon, mutta siirtäessämme huomiomme yksittäisiin puihin hukkaamme ymmärryksemme metsästä kokonaisuutena. Polanyi tarkentaa:

(1) Tacit knowing of a coherent entity relies on our awareness of the particulars of the entity for attending to it; and (2) if we switch our attention to the particulars, this function of the particulars is canceled and then we lose sight of the entity to which we had attended. The ontological counterpart of this would be (1) that the principles controlling a comprehensive entity would be found to rely for their operations on laws governing the particulars of the entity in themselves; and (2) that at the same time the laws governing the particulars in themselves would never account for the organizing principles of a higher entity which they form. (Polanyi 1983, 34.)

Shakkipelitapahtumaa hallitsevat yleiset shakin säännöt,

mutta tarkkailemalla yksittäistä pelitapahtumaa emme voi päätellä mitä nuo säännöt ovat. Yksittäisessä pelissä voimme havaita hiljaisen tietämisen ensimmäisen (proximal) tason, ja yleinen ymmärryksemme shakkipeliä koskevista säännöistä muodostaan toisen (distal) tason. (Polanyi 1983, 34.)

Kirjailija Leena Krohn katsoo, etteivät kirjoittamista ohjaa vain kirjoittajan henkilöhistoria, geenit, elämäntilanteet tai sattuma, vaan kaikessa taiteen tekemisessä on itseriit-toista ja itseään ylläpitävää voimaa. Samoin kuin kukka ei voi tietää, miksi se kukkii, kirja ei tiedä, miksi se on kirjoitettu. Sekä kirjoittamisen että lukemisen prosessit laittavat liikkeelle energiavirtoja, jotka kasvavassa määrin kuljettavat ja ruokkivat itseään. Krohn (1991, 107) kertoo: ”Kirjoittajana tavoittelen sitä samaa iloa, mitä olen lukijana saanut osakseni ja mitä pidän eräänä elämäni kaikkein ihmeellisimmistä lahjoista”.

Lukemisen ja kirjoittamisen prosessit ovat sitä läheisyyden ja kaukaisuuden vuoropuhelua, josta Polanyi puhuu. Lukiessaan tekstiä lukija nauttii siitä, mutta ottaessaan itsekin kirjoittajan roolin, hän myös ymmärtää lukemaansa eri tavalla. Enää luettu kirjallisuus ei näyttäydy pelkästään nautittavana, vaan lukijasta kirjoittajaksi siirtynyt erottaa lukemastaan erilaisia taitoon liittyviä piirteitä. Hän hahmottaa ne juuri oman kirjoittamiskokemuksensa kautta. Seuraavaksi kirjoittaja, siirryttyään taas lukijan asemaan, osaa arvioida paremmin myös itseään kirjoittajana.

Kirjailija on onnellinen silloin, kun se, mitä hän yrittää ilmaista, on identtinen itse ilmaisun kanssa, sanoo Leena Krohn. Krohn näkee, että elämme yhteiskunnallisten ja sosiaalisten sopimusten ja kiemuroiden fiktiossa, ja tä-

män meitä hallitsevan fiktion syvä irrationaalisuus ylittää reippaasti taiteen sisältämän irrationaalisuuden. Taide on kokonaisvaltaista tietoa sekä yhteiskunnallisesta fiktiosta, inhimillisten tunteiden koko kirjosta ja biologiasta, toisin sanoen se on metamorfoosi. (Krohn 1991, 106–110.) Se on jokapäiväinen ja aina toistuva, mutta kuitenkin uusi ja ehtymätön:

Sanon uudelleen, että jokainen taiteilija on illusionisti ja siitä juuri hän voi olla ylpeä. Taiteilijan ei tarvitse halvoin keinoin pyrkiä niin sanotun tosielämän tasolle, sillä hän tietää, että kaikki muukin yhteiskunnallinen toiminta on yhtä symbolista ja illusionistista kuin hänen työnsä. Fiktiota, sopimuksia ovat valtiomuodot, hallitukset, valuutat, pörssikurssit, obligaatiot, lait ja asetukset. Niiden syvä irrationaalisuus ylittää monella potenssilla taiteen irrationaalisuuden. (Krohn 1991, 110.)

Ei ole olemassa sellaista todellisuutta, joka olisi idean tavoin kaikille yksi ja yhteinen. Taide voi olla todellisinta totta siksi, että se kumpuaa rehellisesti yksilön omasta kokemusmaailmasta, eikä yritä johtua mistään yleisestä totuudesta. Taidetta on olemassa, koska taiteilijat ovat sitä luoneet. Samalla tavoin tuttu elämisaailmamme on suurlta osin yksilöllisten ja yhteisöllisten tekojemme seurauksia. Kirjoittaja pyrkii yhdistämään yleisen kielen ja yksityisen kokemuksen. Krohn katsoo, että kirjoittajan onni on kokemuksen ja siihen sopivien sanojen identtisytydessä. Tulkitsen kirjoitusprosessin pitävän itseään yllä kuitenkin juuri siksi, ettei täysin oikeita sanoja voida koskaan löytää. Tämän voidaan katsoa olevan pyrkimystä yhä lähemmäs alkuperäisiä kokemuksia, mistä Merleau-Ponty puhuu. Täs-

sä lienee kyse myös siitä, että tiedämme enemmän kuin osaamme kertoa, kuten Michael Polanyi katsoo, ja kirjoittaessamme pyrimme parhaamme mukaan muuttamaan hiljaista tietoa sanalliseksi sekä omaksumiemme että itse luomiemme keinojen avulla.

KAUHUA KOSKEVA TIETÄMINEN JA KOKEMINEN

Katson, että lajipiirteiden hyödyntäminen on kirjoittajan mahdollisuus tehdä oma, persoonakohtainen tieto ja kokemus ymmärrettäväksi tietyin, jo olemassa olevin keinoin. Tietenkään kauhu ei ole millään tavoin eristyksissä muusta kirjallisuudesta, vaan se käy vuoropuhelua klassikoiden ja valtavirtakirjallisuuden kanssa korostaen entisestään tiettyjä kauhulle ominaisia piirteitä. Eino Railo kirjoittaa Haamulinnassa, vuonna 1925 valmistuneessa väitöskirjatutkimuksessaan, että William Shakespearen näytelmillä on väkivaltaisuutensa, yliluonnollisuutensa ja tietynlaisen synkkyytensä vuoksi suuri merkitys kauhun myöhemmälle kehitykselle. (Railo 1925, 18–21.) Hamlet voidaan nähdä Castle of Otranton (1764), ensimmäisen varsinaisen kauhuteoksen taustalla vaikuttavana tekijänä, sillä myös tässä Horace Walpolen teoksessa on teemana aikaisemmin tapahtunut murha ja vallananastus sekä nykyisen valtiaan kukistaminen. Walpolen teoksessa on havaittavissa myös näytelmän rakentamiselle välttämätön draaman kaari, toiminnallisuuden ja juonen jännitteen vaatimus. (emt. 40.)

Railon mukaan haamut eivät ole kauhun kirjoittamisessa pääasia, vaan tärkeintä on kirjoittajan kyky suggeroida ja hallita lukijan mielikuvitusta. Se on mahdollista, jos kutsu

mielikuvituksen alueelle on niin voimakas, että lukijan järki kytkeytyy pois päältä. Tämä edellyttää kirjoittajalta myös rakenteellisteknisten keinojen hallintaa. (Railo 1925, 83.) Näkisin, ettei kauhun kokemus synny pelkästään järjen tyhjäksi tekemisestä, vaan järjen rajojen etsinnästä ja niillä julmasti leikittelystä. Railo (emt. 83–85) esittää kysymyksen siitä, mikä on kauhun kirjoittajan henkilökohtainen suhde kauhun kokemukseen. Olennaisinta lajityypin valinnassa lienee se tapa, jolla kirjoittajan oma mielikuvitus pääasiassa työskentelee, ja millaista kirjallisuutta kirjoittaja on mieltynyt lukemaan. Se on suodatin, jonka läpi hän hahmottaa maailmaa, maisema, joka on useimmiten taustana kirjoittajan unissa ja tunne-elämässä. Kyse ei välttämättä ole siitä, että kirjoittaja todella näkisi ympärillään aaveita ja susiksi muuttuvia ihmisiä.

Nähdäkseni kauhun kirjoittaja pyrkii sanojen kautta pääsemään mahdollisimman lähelle kauhun usein sanatonta kokemusta. Kuten Merleau-Ponty toteaa, sijoitamme kokemuksemme usein osaksi ulkomaailmaa. Toisin sanoen nimeämme pelottaviksi asiat, jotka mielestämme parhaiten vastaavat omaa kauhukokemustamme, ja kenties kirjoitamme niistä. Voi olla, ettei ympäröivästä todellisuudesta löydy vastinetta kokemuksellemme, jolloin voimme puhua kokemuksen ylikuonnollisuudesta. Joka tapauksessa kauhun kokemuksessa on pääasiallisesti kyse hallinnan menettämisestä ja tahdon luovuttamisesta kaaokselle.

Kauhukirjailija Stephen Kingin painetuista haastatteluilta käy ilmi, että King itse katsoo yksinäisyyden olevan yksi nykymaailman pelottavimpia asioita ihmisille. Varsinkin nuoria vaivaa Kingin mukaan toistuva pelko riittämättömyydestä ja siitä, että he ovat yksin ihmisten keskellä.

”Kuin kärsisi henkisestä kuumeesta”, sanoo King. ”Ja kaiken aikaa nuoret pelkäävät kuollakseen, etteivät selviäkään kaikesta järjissään”. (Underwood & Miller 1991, 110–111.) Railon tutkimus perustuu Englannin kauhuromantiikkaan, kun taas King on perehtynyt yhdysvaltalaiseen nykykauhuun, mutta Railon ja Kingin näkemyksissä on silti paljon yhtäläisyyksiä.

Kauhukirjailijoita kiehtoo se tuho, johon ihminen voi ajaa itsensä vieteilleen alttiina, ja miten tämän seikan esille tuominen voi aiheuttaa lukijassa samanaikaisesti samaistumista ja suuttumusta. Päähenkilöiden toiminnan perusteina voi olla esimerkiksi intohimo, synnynnäinen pahuus tai kostonhalu. (Railo 1925, 200–206.) King huomauttaa teoksessaan *Dance macabre: The anatomy of horror* (1981), että tietoisesta ja vapaasta tahdosta aiheutuvan pahan lisäksi kauhukirjallisuus voi käsitellä myös ihmisen ulkopuolista ja tahdosta riippumatonta pahuutta. Ihmisen sisäistä pahuutta ja vapaan tahdon ongelmaa käsittelevät teokset edustavat psykologista kauhua. Ne ovat Kingin mukaan yleensä uskottavampia ja vakavasti otettavampia kuin ulkopuolisen kauhun kuvaukset. (King 1981, 79–80.)

Esteettisen tarkoituksen ohella kauhulla on siis myös eettinen tarkoitus, jota Railo kutsuu siveelliseksi. Tämä tarkoittaa sitä, että jokin epäkohta maailmassa on jäänyt ratkaisematta, ja kauhu, haudantakaisuus ja epäinhimillisyydet näyttävät ainoana keinona puuttua tähän alun perin inhimilliseen ongelmaan. (Railo 1925, 275–276.) Voidaan katsoa, että kauhun lähtökohta on jollain lailla pessimistinen suhde ympäröivään maailmaan, koska huomio kiinnittyy ihmisen pimeään puoleen ja taistelu pahaa vastaan näyttää epätoivoiselta. Stephen King katsoo, ettei kauhun

kirjoittaja suinkaan pyri lisäämään olemassa olevien kauhujen määrää, vaan kääntämään maailmassa vallitsevan tuhon omaksi selviytymistyökalukseksi: ”we make up horrors to help us cope with the real ones” (King 1981, 27).

Kenties kauhu genrenä mahdollistaa ahdistavien ja kipeiden aiheiden käsittelyn ilman shokeeraamistarkoitusta, sillä kauhun lukijalla on jo valmiiksi tietynlaiset ennako-oletukset kertomusten kulusta. Kauhun lukijan odotushorisontti muodostuu muun muassa neljästä mahdollisesta arkkityypistä: vampyyristä, ihmissudesta, aaveesta ja lisäksi jostakin vielä käsitteellistämättömästä (King 1981, 283). King (emt. 86) näkee, että kauhun kirjoittamisessa keskeistä on kuitenkin ihmisen haavoittuvaisuuden tarkastelu, heikoimpien kohtien löytäminen ja niiden painostaminen. Ilmiselvin psykologinen paine kohdistuu kuolevaisuuteemme, mutta herkkää aluetta ihmisessä on yleensä myös seksuaalisuus ja siihen sisältyvä voimakas ristiriitaisuus. Kingin (emt. 444) mukaan tämä ihmisen pimeän ja tuntemattoman puolen tarkastelu arkkityyppien avulla voi paljastaa jotain omasta kokemusmaailmastamme ja itses-
tämme, jotain arkkityyppejä pelottavampaa.

Railo katsookin, ettei kauhun kirjoittajaa tai lukijaa yksinkertaisesti kiehdo puhtoisuus, vaan kiinnostavaa on juuri ihmisen varjopuoli, ristiriitaisuus ja arvoituksellisuus. Nuoret, viattomat sankarit ovat vain sivuhenkilöitä tyrannimaisten päähenkilöiden rinnalla, tai sitten heillä on yöpuolenaan salaisuus tai kaksi. Railo toteaa: ”Romanttinen kirjallisuus on täynnä synnin väriloistoa, mutta osoittaa eterisiä ja ylimaallisia hyveitä kohtaan vain platoonista mielenkiintoa.” (Railo 1925, 328–329.) Stephen Kingin (1981, 101–102) mukaan kauhukirjallisuuden kuvaus sie-

lun yöpuolesta katsotaan edelleenkin epäterveelliseksi ja harhaanjohtavaksi. Kuitenkin Kingille toistuvasti esitetty kysymys nimenomaan kauhun kirjoittamisen syistä kielii Kingin mukaan myös kysyjän mielenkiinnosta, kiinnostuksesta kirjoittajan haitallisia kiinnostuksenaiheita kohtaan. Viestintuojaa ei ole syytä ampua sen vuoksi, että hän on havainnut inhimillisen halun avata lukittu ovi (King 1981, 440–441).

Kauhu käsittelee usein ahdistelua, pakenemista, vallankäyttöä ja rikoksia (Railo 1925, 347). Kauhutilan lähtökohdanna on aina jännitys, joka kasvaa ja kiristyy, ja jatkuessaan tarpeeksi kauan se muuttuu tietystä pisteestä kauhuksi. Jännityksestä tulee kauhua silloin, kun tilanne muuttuu pysähtyneeksi ja lamaantuneeksi, eikä siitä ole poispääsyä. Lukijan on Railon mukaan mahdollista irrottautua kauhutilasta vain fyysisen liikkeen avulla ja suuntaamalla huomionsa muualle. (emt. 371.) Pääjännitteen eli juonen lisäksi kauhutarina voi sisältää näytelmän tavoin pienempiä tilannejännitteitä, ikään kuin sivupolkuja, jotka kiristävät pääjännitettä entisestään. Railon (1925, 372.) mukaan ”[k] aikella tällä kauhuromantikot voimainsa mukaan koettavat virittää lukijan mielialaa vastaanottavaiseksi sille lopulliselle ”tärähdykselle”, joka hypnotisoi heidät kauhutilaan.”

Lukijan suggerointi merkitsee sitä, että vihjaillen ja hämärästi viittaillen kirjoittaja kiihottaa lukijan mielikuvituksen näkemään puolinaisissa lauseissa enemmän kuin mitä niissä välttämättä tarvitsee olla. Lukija siis aavistelee oma-aloitteisesti jotakin, mitä hän ei tunne, ja se häntä juuri kauhistuttaakin. Kirjoittaja on onnistunut suggeroimaan lukijansa silloin, kun lukijan epäilevä järki tekeytyy tyhjäksi, ja tämä on varmasti kirjoittamisen suurin haaste.

(Railo 1925, 373.) ”Tärähdys” on tavallaan inhimillisen järjen pilkkaa. Stephen Kingin (1981, 39–40) mukaan lukijan mielikuvituksen hännääminen ja herättelemineen on mitä onnistuneinta ja hienovaraisinta kauhua, terroria. ”Terror” tarkoittaa sitä, ettei lukijalle näytetä, mitä suljetun oven takana todella on. King pyrki aina ensin terroriin, mutta jos pelottelu ei sillä tavoin onnistu, on otettava käyttöön ”horror”, se, mitä oven takana todella on.

Tulkitsen, että tämä nyrjähdys erottaa kauhun esimerkiksi rikoskirjallisuudesta, sillä siinä missä rikos yleensä ratkaistaan, muuttuu kauhu selittämättömäksi. Juuri absurdius ja arkijärjen rajallisuus tekee kauhusta kauhua. Toisin sanoen kauhu alkaa siitä, mihin inhimillinen ymmärrys ja järjenkäyttö loppuvat. Kuten Railo ja King toteavat, kauhu on tehokkaimmillaan silloin, kun kirjoittaja on saanut lukijan ikään kuin pelkäämään omaa mielikuvitustaan, siis itseään. Railon mukaan kirjoittaja on onnistunut suggeroimaan lukijansa kunnolla silloin, kun kauhun tilasta on mahdollista päästä irtautumaan vain kehon liikkeellä. Tämä on osoitus siitä, että kauhun kokemus asuu vahvasti kehossa, joka on sekä kauhun kirjoittajan että lukijan keskeinen instrumentti. Kehon lamaantuminen on Railon mukaan yhteydessä jännityksen taittumiseen kauhuksi. Tästä on esimerkkinä painajaiseksi muuttuva uni, jossa pakenija ei yllättäen pääsekään eteenpäin.

UNIKOIRAN LIIKKEET KAUHUN RAJOILLA

Outous, joka Hautalalla on jatkuvasti läsnä, on peräisin ihmismielestä ja unista, eikä yliluonnollisuus muodostu merkittäväksi uhkakuvaksi arkitodellisuudelle. Päinvastoin unet ja muistot muodostavat kokonaisuuden yhdessä nykyhetken ja valvetodellisuuden kanssa, kokonaisuuden, jonka sisällä hiljainen tieto liikkuu. *Unikoira* sisältää kuitenkin monia kauhukirjallisuuden piirteitä. Kauhukirjallisuudelle ominainen elementti, suljettu huone muuntuu *Unikoirassa* ahdistaviksi, tyhjää täynnä oleviksi käytäviksi, jotka aiheuttavat päähenkilössä pakokauhua. Teoksessa esiintyy myös Railon mainitsema henkilösuhdeasetelma tyrannin ja aluksi viattomilta vaikuttavien nuorten sankareiden välillä. Hautalan kauhu pyrkii kohti tärhdyistä sillä tasolla, jolla mielen hallinnan ja hallitsemattomuuden riskitiriita kasvaa yhä suuremmaksi. Ihmismielen kauhut ovat riittäviä lukijan samaistamiseen ja toisaalta päähenkilöiden mielen järkkäminen saa aikaan konkreettista pahaa teosten sisältämissä maailmoissa, vaikka kyse ei olisikaan yliluonnollisuudesta.

Unikoirassa on kyse ihmismielen suggeroimisesta, siitä, mistä Railokin tutkimuksessaan puhuu. Hautalan teoksessa suggerointia ei tapahdu vain tekstin ja lukijan välillä, vaan se on tarkastelun kohteena myös teoksen kuvaamassa maailmassa. Kyse on siitä, että jollakin, toisin sanoen unenantajalla on valta laittaa ajatuksia, unia ja haaveita jonkun toisen mieleen. Pahimpina näyttäytyvät niin sanotut kylmät unet, unet, jotka tavalla tai toisella jättävät näkijänsä jäytävän kaipauksen tilaan.

Kauhun romanttisuuskäsitys on Railon mukaan lähes

kauttaaltaan patologisuutta lähentelevää, siis säädetyn lain ja eettisen normatiivin ulkopuolella, tai vähintäänkin niiden ulkoreunoilla. (Railo 1925, 325–326.) *Unikoirassa* kylmät unet herättävät haluja, joita ei ole mahdollista täyttää varsinkaan eettistä harkintaa käyttäen. Eräs Hautalan teoksen henkilöistä, Lars Fritzen kuvaa kylmän unen jättämää tunnetta seuraavasti:

Jos voihkaisua ei oteta lukuun, olin kokenut saman monta kertaa aiemminkin. Tuon unen kohdalla laukeaminen ei kuitenkaan saanut jännitettä raukeamaan. Tuntui pikemminkin siltä kuin sisälläni olisi auennut haava, joka vaivasi minua päivästä toiseen, vei yöunet. (Hautala 2012, 116.)

Henkilöiden ahdistus aiheutuu traagisten kokemusten ohella kylmien unien jättämisestä ammottavista tyhjyyksistä, joita ei ole mahdollista täyttää ihmiselämän aikana, sen hahmot tietävät. Tällöin elämä alkaa tuntua merkityksettömältä. Fritzenin unessa kasvoton tyttö houkuttelee Fritzenin kuun pinnalle, josta mies herää lamaannuksen ja kauhun tilassa. Mies on ensin pimeässä huoneessa, jossa ääni kuiskaa:

”Kuussa ei ole mitään, kuussa ei ole mitään.”

[...]

Tiedän tytön katsovan minua. Minusta tuntuu, että hän on nuoruudestaan huolimatta jollakin tavalla hyvin, hyvin vanha. Haluatko haistaa luntani, tyttö kysyy. Vastaan myöntävästi, vaikka tunnenkin syvää häpeää. Istun pimeydessä ja odotan. Kuulen, että tyttö riisuu alushousunsa. Sitten jääkylmä, kostea kangas painautuu suutani ja nenääni vasten. Ty-

tön hengitys on hieman kiihtynyt, mutta silti kontrolloitu ja keskittynyt hänen asetellessaan pikkuhousuja kasvoilleni kuin kirurgin suojanaamiota. Äkkiä tiedän siirtyneeni kuuhun. (Hautala 2012, 115–116.)

Uni jättää kokijaansa seksuaalisen väkivallan pakkomielleen, joka on kauhugenressä yleinen teema: ”Vaikka yritin katsoa luokkani tyttöjä ja heidän rintojensa kohoumia, tiesin, ettei heidän raiskaamisestaan olisi mitään apua” (Hautala 2012, 116), Fritzen jatkaa. Toista henkilöä, Joonas Hautamäkeä taas vainoaa puhuva, kuusisilmäinen koira, jonka silmät puhkeavat yksitellen, ja jonka puheista Joonas yrittää epätoivoisesti muodostaa merkityksellistä kokonaisuutta:

Sen katse hohti himmeää kultaa. Kuusi ulkonevaa, iiriksetöntä silmää, kolme kummallakin puolella päätä. Ne olivat sileät, pingottuneet, kuin täynnä läpikuultavaa nestettä. Kuin helmet halkaistun appelsiinin sisällä.

[...]

Todellisuus haki paikkaansa. Hänen silmissään oli jälkikuva olennoista. Se tuntui täysin vieraalta, kuin virukselta, joka oli tunkeutunut hänen tajuntaansa. Ajatus aiheutti outoa kuvotusta, sellaista, jota ei saisi oksennettua pois.

[...]

Kuvotus laimeni, katosi, vaihtui joksikin aivan muuksi. Sydän löi edelleen tiheästi, mutta sen rytmi oli kevyt, vapaa. Jokin vieras oli todellakin tunkeutunut hänen tajuntaansa. Ensimmäinen elävä olento, jonka hän oli sisällään kohdannut. Ei ihme, että tyhjiin käytäviin tottunut mieli joutui kaubun valtaan. (Hautala 2012, 67.)

Käy ilmi, että Joonaksen pahimpia pelkoja on ollut se, ettei hänen sisällään ole mitään, joten kauhua ja hämmennystä aiheuttava koira on oikeastaan tervetullut. Aavemainen koira on sinänsä yksi Kingin mainitsemista kauhun neljästä arkkityypistä, kummitus, joka ei kuitenkaan ole selkeästi pahantahtoinen. Vaikka kauhun aaveet usein haluavatkin eläville olennoille pahaa, Hautalan teoksen aavekoiran haluamisista Joonaksen on hyvin vaikeaa päästä selvyteen. Katson, että *Unikoiran* kauhu muodostuu siitä epäselvyydestä ja sisäisen hajaannuksen tilasta, jonka kylmät unet näkijäänsä jättävät, vaikka jännitys ei juonen tasolla kehity aktiivisesti.

Kauhu muodostuu myös ihmisten risteävistä haluista. Joonas haluaa löytää merkkejä suuresta suunnitelmasta, kun taas Fritzen on vaikuttanut kaikista niistä virheistä ja oikuista, joita maailma sisällään kantaa:

”Virheet todellisuudessa. Ne... toivat lohtua.”

”Virheet todellisuudessa?”

”Juuri niin. Esimerkiksi... neliapilat. Tai outoon muotoon kasvaneet puut. Epätavalliset sattumukset. Epämuodostuneiden eläinten sikiöt.

[...]

Joka tapauksessa virheet rauhoittavat minua. Saavat minut tuntemaan, että unelleni voisi ebkä sittenkin olla vastine maailmassa.”

”Virheet kuten esimerkiksi... mielisairaat ihmiset.”

”Nimenomaan”, Fritzen vastasi. (Hautala 2012, 118.)

Kylmien unien vaivaama Fritzen haluaa omistaa ja vangita luokseen kaikki ihmeinä pitämänsä virheet, toisin

sanoen Fritzenille virheet muodostuvat samankaltaiseksi pakkomielteeksi kuin tarkoituksen etsintä Joonakselle. *Unikoirassa* suggestiolla voi olla tuhoisia vaikutuksia, mikä lisää kauhun, siis nyrjähdyksen mahdollisuutta. Ihminen ei huomaa, mitkä ajatukset ovat oikeasti hänen omiaan ja mitkä eivät. Hän on ensin hämmennyksen vallassa, kunnes hiljalleen omaksuu mieleensä laitetet ajatukset ja alkaa pitää niitä ominaan. On mahdollista, että unet tuovat tietoa hahmojen tiedostamattomista haluista, mutta on myös mahdollista, että unet välittävät jonkun toisen ajatuksia.

Suggestiota voidaan toisaalta hyödyntää myös erilaisten turvakuvien mieleen asentamisessa. Lars Fritzenin mukaan nämä psyykkiset suojelusenkelit ja pehmolelut saattaisivat pitää ihmiset rauhallisina ja estää turhat, pelkojen aiheuttamat sodat. Suggestointi näyttäytyy Hautalan tarinassa siis myös hyvän tekemisen mahdollisuutena, jolloin kauhun mahdollisuus ei pääse kasvamaan täyteen mittaansa. Fritzenin mukaan ”[m]ieli on mitä tahansa. Ja ei mitään” (Hautala 2012, 170), siis sekä hyvässä että pahassa. Tästä johtuen psykiatria on lääketieteen muodoista kaikkein tehottomin, ja siinä on ”[v]ähitin parantumisia, eniten vääriksi todettu- ja otaksunia” (emt. 170).

Unikoiran kauhumaailma syntyy myös siitä mahdollisuudesta, että mieleen voidaan syöttää mitä vain. Tästä voisi syntyä mitä hirvittävin kauhutarina, mutta Hautala tyytyy pääasiassa vain tuohon mahdollisuuteen. Michael Polanyin teorian pohjalta tulkitsen, että on olemassa eräänlainen kauhun horisonttinäkymä, distal, mahdollisuus esimerkiksi laajamittaisesta väkivallasta, johon genreensä sitoutunut kauhu saattaisi pyrkiä. On myös olemassa yksittäinen kauhun kokemus, proximal, jonka heräämiseen

riittää jo pelkkä tietoisuus distalista, mahdollisuudesta.

Hautalan teoksessa on vahvasti esillä yksi keskeisimmistä inhimillisen kauhun kokemuksista, sekoamisen pelko. Hahmot eivät ole varmoja, mitä tapahtuu todella, mikä on se tarina, joihin heidät on kirjoitettu henkilöhahmoiksi heiltä lupaa kysymättä, ja onko sen ulkopuolella toista tarinaa, jossa päätösvalta olisi hahmoilla itsellään. Hallinnan ja kokonaisuuden kadottamista koskeva pelon inhimillinen kokemus on fiktiivisessä tarinassa sijoitettu todelliseksi osaksi ulkomaailmaa. *Unikoiran* hahmojen kokemusmaailma on ehdoton: on joko olemassa tyhjä pimeys, mikä on kestäväntöntä, mistä seuraa, että on olemassa mitä vain. Samalla tavoin kuin mieli voi olla mitä vain, myös todellisuus voi olla varsin mielivaltaisen yhdistelmä unia, mielikuvitusta, muistoja ja havaintoja, toisin sanoen kokemuksena kokonaisvaltaisen. On mielenkiintoista, että havaintovarmuuden asetuttua kyseenalaiseksi kokemus muuttuu täyteläisemmäksi.

Hiljainen tieto ja kokemuksellisuus liittyvät *Unikoirassa* paitsi kauhun lajipiirteisiin, myös Joonaksen kehittämään, koskelonpoikasia koskevaan peitetarinaan ja kauhuun todellisuuden paljastumisesta. Aavekoira on viestintuoja, ja se rakentuu Joonaksen tietoisuuteen samalla kun kauhua aiheuttavat kuvat variksista ja alastomasta, kärsivästä ihmisestä pyrkivät esiin. Joonas on pimeässä toimistossa, joten hän ei näe kunnolla, mutta hän aistii ympäristöään muiden aistiensa avulla:

Ilmanvaihtokanavien tasainen bumina, johon sekoittui outo, lepattava ääni. Joonaksen mieleen tuli kuva variksesta, joka oli lentänyt ilmastointikanavaan, jäänyt siivestään kiinni.

[...]

Pimeys oli läpätunkematon. Kun sitä tuijotti tarpeeksi pitkään, alkoi väkisinkin nähdä jotakin, kun mieli ei suostunut hyväksymään täydellistä tyhjyyttä. Joonas näki ensin liikahduksen, joka oli kuin kalpea ihmisen raaja. Sitten toinen, kolmas, neljäs. Alaston ihminen, joka rimpui mustanharmaassa nesteessä, kuin öljyssä, tervassa tai jätelietteessä. Neste tunkeutui suuhun ja silmiin, tukahdutti avunhuudot.

[...]

Tuolilla oli mytyssä turkoosi villtti. Tuoli oli oudossa asennossa. Ei mitenkään dramaattisesti, mutta näyissä oli jotakin sellaista, mikä sai ajattelemaan, että se oli paiskattu sivuun suuressa tunnemyllerryksessä. Mytyn muoto toi mieleen jonkin eläimen. Tuossa oli korvat, tuossa selän kaari. (Hautala 2012, 22–23.)

Joonaksen mielikuvien tapaan myös Fritzenin unet lähtevät pimeydestä ja tyhjyydestä, joka on usein myös kauhun alkulähde. Näköaistin heikkeneminen tuo hahmoille uudenlaista kokemuksellista ja mahdollisesti myös kokonaisvaltaisempaa tietoa maailmasta ja heistä itsestään. Voidaan ajatella, että samalla tavoin kuin näköaistin rajallisuus, myös järjen rajojen etsintä kauhussa voi tuoda meille tietoa jostakin kokonaisvaltaisemmasta olemisen tavasta.

Hahmot Hautalan teoksessa sijoittavat omat kokemukseensa ja mielikuvituksen tuotteensa osaksi todellisuutta silloin, kun ajatus pelkästä tyhjästä pimeydestä on mielelle kestävä. Tyhjä pimeys ja siinä muodostunut oma kauhun kokemus on läheisyyttä, proximal. Sitä on kuitenkin vaikeaa pukea sanoiksi ja tietoisuuden sisällöksi, ellei sille löydy olemassa olevaa vastinetta, vertauskuvaa, jota puolestaan voidaan kuvata termillä distal. Kun vastine koke-

mukselle on löytynyt – ja se löytyy nimenomaan mielikuvituksesta – siitä on silloin myös mahdollista puhua. Ehkä vertauskohde ei ole täydellinen, mutta mahdollisimman hyvä. Se on ilmaisun ja tiedon kerryttämisen ja jakaminen alkupiste sekä vuorovaikutusta ylläpitävä voima, kylmän unen loppu, jota kohti kirjoittaja Hautalan hahmojen tapaan tekee matkaa.

Mirka Korhola (FM) tekee väitöstutkimusta aiheesta ”Kaibun kirjoittaminen kokemuksen ja sanojen suhteena sekä etiikkana”. Tutkimus kuuluu kirjoittamisen oppiaineeseen Jyväskylän yliopiston Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitoksessa.

LÄHTEET:

Hautala, Marko 2012: Unikoira. Helsinki:Tammi.

Kihlman, Christer & Krohn, Leena 1991: Puheenvuorot teoksessa Ritva Haavikko (toim.) Miten kirjani ovat syntyneet 3. Juva:WSOY.

King, Stephen 1981: Dance Macabre: The Anatomy of Horror. London, Futura Publications.

Merleau-Ponty, Maurice 1962: Phenomenology of Perception. Translated by the French by Colin Smith. London: Routledge & Kegan Paul.

Polanyi, Michael 1983: The Tacit Dimension. Doubleday & Company, Inc.

Parland, Ralf 1980: Puheenvuoro teoksessa Ritva Haavikko (toim.) Miten kirjani ovat syntyneet 2. Porvoo: WSOY.

Railo, Eino 1925: Haamulinna. Aineistohistoriallinen tutkimus Englannin kauhuromantiikasta. Helsingin yliopisto.

Underwood, Tim & Miller, Chuck toim. 1991: Paljaat luut. Stephen King ja kauhun anatomia. Suom. Inkeri Lahtinen. Helsinki: Mabase Oy.