

ARTIKKELIT ARTIKLAR

PIRJO LYYTIKÄINEN

Modernin allegorian A ja O: Allegorisen lukutavan asettaminen Leena Krohnin romaaneissa

Allegoria on teos tai teoksen osa, joka tähtää ohi suoraan ilmaistun merkityksen tason ja kerrotun maailman. Vaikka allegorisuus eräässä mielessä on kaiken kirjallisuuden ominaispiirre, ovat varsinaiset allegoriat oma lajiperheensä. Artikkelissa tutkitaan allegoristen kaunokirjallisten teosten alkuja ja kysytään, miten ne orientoivat lukijan lajiin ja teoksen outoon maailmaan. Analyysin kohteena ovat Leena Krohnin teokset, mutta artikkelissa luonnostellaan yleisempää mallia eli esitetään hypoteeseja allegorian tyyppillisistä asettamiskeinoista ja käytännöistä.

Kaunokirjallisten teosten alkuja pidetään syystä tärkeinä. Alku orientoi lukijan lajiin ja tarinaan ja sen kautta hahmottuu teoksen maailma ainakin alustavasti. Voidaan siten olettaa, että jo aloitukset rakentavat eri laji- ja juonityyppejä. Tässä artikkelissa kiinnostukseni kohdistuu siihen, miten lajityypiltään allegoriset teokset heti alussa johdattavat lukijaa lajiinsa ja niihin ”toisiin”, epäsuorasti ilmaistuihin merkityksiin, jotka ovat allegoristen lajien perusta. Käsitän teoksen alun väljästi niin että siihen kuuluu tekstin alku (alkuluku tai johdatteleva alkuosa, jonka laajuus määrittyy teoskohtaisesti suhteessa tarinaan) ja ne kynnystekstit, jotka painetussa teoksessa edeltävät alkukappaleita. Kiinnitän näistä esiteksteistä huomiota erityisesti otsikoihin ja mottoihin.¹ Analyysin kohteena tässä artikkelissa ovat Leena Krohnin teokset, mutta hypoteesini on, että löytämäni piirteet sopivat myös muiden modernien allegorioiden tarkasteluun.

Aloituksia kerronnassa ovat viimeaikaisessa tutkimuksessa tarkastelleet muun muassa Brian Richardson (2008) ja James Phelan (2008).

¹ Puhe on siis Gérard Genetten *Seuils*-teoksen (1987) luokittelussa tekijän vastuulla olevista esiteksteistä, jotka ovat teoksessa itsessään. Muut peritekstit samoin kuin ne kehukset, joita lukijan tulee tietää eli lukijan kognitiivinen kompetenssi, eivät kuulu tähän (niistä ks. esim. Rabinowitz 1987 tai Stockwell 2002).

Richardsonin erottamista kolmenlaisista aloituksista keskityn kahteen:² kertovan tekstin (*sujet*) alkuun ja sitä edeltäviin teoksen parateksteihin, erityisesti otsikoihin, omistuksiin ja mottoihin. Sen sijaan tarinan (*fabula*) alkua koskevat kysymykset jätän pohtimatta, sillä allegorioissa itse tarinan status problematisoituu. Toisaalta viittaan analyyseissani Phelanin tekemään kertomuksen osien kuvausmalliin. Phelan (2008, 197–198) määrittelee kertomuksen *alun* perusteellisesti neljän eri aspektin (*exposition, launch, initiation* ja *entrance*) välityksellä. Näihin sisältyvät kaikki Richardsonin aloitukset. Ekspositio käsittää edeltävät paratekstit samoin kuin tekstin alun johdatukset henkilöihin, miljööseen ja tapahtumiin. Siihen lukeutuu myös taustan valaiseminen.³ Tarinan lanseeraaminen (*launch*) on kohta, joka erottaa alun keskikohdasta eli siitä teoksen osasta, joka kertoo itse tarinan. Initiaatio viittaa kertojan tai sisäistekijän ja oletetun tekijän yleisön eli lukijan kommunikaatioon (käytän jatkossa sanaa 'lukija' synonyyminä 'tekijän yleisön' kanssa): se koskee sitä, miten lukija johdattaa huomaamaan ymmärtämisen kannalta tärkeitä asioita.⁴ Sisäänajo (*entrance*) koskee todellisen lukijan kognitiivista, emotionaalista ja eettistä siirtymistä osaksi tekijän yleisöä, kun hän on tehnyt joukon keskeisiä päätelmiä näiltä alueilta ja mahdollisesti myös esteettiseltä kannalta. Käytän Phelanin määrittelyä jonkin verran analyyseissani ja pohdin siinä yhteydessä tarpeen mukaan näiden aspektien sisältöä allegorian kannalta. Ennakoiden voi todeta jo tässä, että allegoria lajina problematisoi aristoteelisen kertomusmallin, johon Phelan ja monet muut narratologit nojaavat ja joka heijastuu myös aloituksia koskevissa määrittelyissä.

Vaikka tässä artikkelissani tarkastelen nykyaikaisen allegorian aloituksia vain Leena Krohnin teosten tarjoamien esimerkkien avulla, tavoitteenani on luonnostella yleisempää mallia, joka tähtää modernin allegorian poetiikan kehittelyyn. Toisin sanoen tapaustutkimukseni esittää hypoteeseja allegorian tyyppillisistä asettamiskeinoista ja käytännöistä. Näiden hypoteesien testaaminen modernin allegorian laajalla kentällä jää jatkokehittelyn tai artikkelini lukijoiden tehtäväksi, vaikka mainitsen joitakin vertailukohtia maailmankirjallisuudesta. Perustan artikkelini monografi-aani *Leena Krohn ja allegorian kaupungit* (2013), jossa käyttämäni allegorian teoriaa valaistan perusteellisemmin ja jossa Krohnin teoksia on analysoitu alusta loppuun. Artikkelini aluksi selostan yleisluonteisesti allegorian lajityypillisiä piirteitä, jotka muutettavat muuttaen koskevat niin vanhempaa kuin moderniakin allegoriaa. Sen jälkeen käsittelen allegorisen maailman asettamista, joka sekin moderneissa allegorioissa yhä toimii

² Richardson (2008, 113) erottaa kolmenlaisia aloituksia: kertovan tekstin (*sujet*) alun, tekstistä konstruoitavan tarinan (*fabula*) alun ja "edeltävät tekstit" eli otsikot, motot, esipuheet ynnä muut tekijän vastuulla olevat edeltävät tekstit (Genetten termin teokseen sisältyvät esitekstit) käsittävän alun.

³ Phelan huomauttaa kuitenkin, että ekspositiota voi esiintyä tekstin alun jälkeenkin joka osassa kertomusta, mutta se ei ole tässä olennaista. Ks. koko mallin kaavio Phelan 2008, 200.

⁴ Phelan viittaa Rabinowitzin käsitteeseen "rules of notice", jolla ymmärretään huomion herättämisen konventioita: sitä mihin keskittämme huomiomme teksteissä, koska sitä on korostettu, se toistuu tai se esiintyy keskeiseksi ymmärretyissä paikoissa, kuten otsikoissa, aloituksissa ja vastaavissa (Rabinowitz 1987, 52–75).

samaan tapaan kuin vanhemmassa lajitradiossa. Kolmannesta alaluvusta alkaen tarkastelen kynnystekstejä ja intertekstien keskeistä asemaa kynnyksissä ja aloitusluvuissa. Lopuksi pohdin allegorioiden asettamia arvoituksia, joissa tradition ja intertekstien rooli myös on keskeinen, ja korostan alun peilaavaa suhdetta kokonaisuuteen: jos alku onkin A, se on myös O, koska se ennakoii ja peilaa loppua.

Allegoria lajina

Allegoria on teos tai teoksen osa, joka tähtää ohi suoraan ilmaistun merkityksen tason ja kerrotun maailman. Se mitä sanotaan, asettuu metaforiseen tai analogiseen suhteeseen jonkin toisen merkitysten maailman kanssa. Vaikka allegorisuus eräässä mielessä on kaiken kirjallisuuden ominaispiirre, ovat varsinaiset allegoriat oma lajiperheensä. Allegoriset kertomukset, runoelmat tai romaanit virittävät lukijan kuuntelemaan mimesiksen sivuääniä eli epäsuorasti ilmaistujen merkitysten maailmaa, jota kohden kuvattu, usein fragmentaarinen tai episodinen ja outo maailma viittoon (Lyytikäinen 2013, 39 ja 52–53).

Tekstin mimeettinen maailma rakentuu juonen, henkilöiden ja suoraan kuvattun miljöön varaan, allegorisuus johtaa pois siitä. Lajityypiltään allegorisen teoksen tuntomerkkeihin kuuluu, että se asettaa vaikeuksia juonen takia lukemiselle ja toden tuntuun oppoamiselle. Kun juoni on merkityksetön, henkilöt epäuskottavia (usein yhteensopimattomia kategorioita yhdistäviä hybridejä) ja miljöö outo tai epärealistinen, lukijaa kutsutaan lukemaan toisin eli allegorisesti.⁵ Allegorinen lukeminen onkin merkkien avaamista ja kuva-arvoitusten ratkomista pikemmin kuin fiktion maailmaan uppoutumista: ”juoni” on hermeneuttinen prosessi pikemmin kuin tapahtumaketju.⁶ Juonen sijaan fiktion maailman ja sen kautta avautuvien toisten merkitysten jännitteinen suhde tekee allegorian mielenkiintoiseksi (Whitman 1987, 2).

Lajityypiltään allegoriset teokset varmistavat yleensä alun alkaen, että lukija ohjautuu mimeettisen maailman konkretiasta kuulostelemaan toisia merkitystasoja. Koska tekstin viittausten tai sen synnyttämän kategorioita sekoittavan tilan tavoitteena on luoda lukijalle edellytykset

⁵ Näitä piirteitä ovat eri tavoin mutta pääsääntöisesti yhteneväisesti tuoneet esiin keskeiset allegorian teoriaa 1900-luvulla hahmottaneet teokset, kuten Fletcher 1964 ja Frye 2000/1957. Monet uudemmat allegoriaa koskevat kirjat ovat teoreettisesti kevyehköjä, kuten Machosky (ed.) 2010 (nimestään huolimatta) tai Tambling 2010, mutta kognitiivisen poetiikan kategorioihin ja kategoriointeihin kohdistama mielenkiinto tarjoaa uusia lähestymistapoja (Stockwell 2002, Turner 1996 ja Fauconnier & Turner 2002). Lähinnä vain Turner analysoi nimenomaan allegorioita, mutta esim. Zunshine 2008 on hedelmällinen, vaikka tekijä itse mainitsee allegorian ainoastaan romantiikasta periytyvän reduktiivisen allegoriakäsityksen merkityksessä. Ks. myös Freeman 2012.

⁶ Ks. Lyytikäinen 2013, 40–41. Nojautun tässä Tzvetan Todorovin (1978, 161–174) ajatuksiin, joita hän kehittää analyysissään Joseph Conradin *Pimeyden sydän* -romaanista. Todorov ei itse yhdistä ajatuksiaan allegoria-lajiin sinänsä (sillä huolimatta siitä, että mainitsee Conradin teoksen olevan allegoria, hän ymmärtää allegorian pikemminkin keskiaikaisen ja klassistisen tradition valossa; esim. mt. 59–80). Conradin romaania on kuitenkin pidettävä modernin allegorian klassikkona.

projisoida kerrottu ja sanottu vähintään yhdelle epäsuorasti ilmaistulle käsitteelliselle alueelle,⁷ on lukumallin esiin tuominen heti alussa allegorian pelisääntöjen mukaista. Kognitiivisen kuvallisuutta koskevan teorian valossa ihmismieli on ylipäätään altis projektioille, jotka tapahtuvat konkreettisesta ja ruumiillisesta maailmasta abstraktimmalle merkitystasolle (Turner 1996, 57–60; Lyytikäinen 2013, 35),⁸ mutta lajityypilliset allegoriat kutsuvat projektioita ja pyrkivät säätelemään sitä, miten projektio tapahtuu, ja määrittämään abstraktimmat kohdealueet tekstinsisäisten rakenteiden avulla.

Havainnollisena esimerkkinä voi toimia Danten *Jumalaisen näytelmän* kuuluisa aloitus:

Elomme vaelluksen keskitiessä
ma harhaelin synkkää metsämaata
polulta oikealta poikenneena.

(Dante, *Helveti*, suom. Eino Leino.)

Alussa asetettu metafora nojaa käsitteelliseen metaforaan ELÄMÄ ON MATKA, jonka valossa metsään eksyminen ja oikealta polulta poikkeaminen saa moraalisen merkityksen. Lukija ohjataan lukemaan kaikkea, mikä seuraa, ihmisen henkis-moraalisen kehityksen valossa. Vaikka Danten moniaineksinen kertomus saa matkan varrella lisää ulottuvuuksia, allegoria asetetaan heti alussa yhdistämällä konkreettinen matka ja miljö (lähdealue) ja abstrakti elämä (kohdealue).⁹ Danten teos edustaa allegoria-lajin keskiaikaisen tradition huipentumaa samalla kun se viitoittaa tietä moderniin allegoriaan, jossa mimeettisen ja allegorisen luennan välinen jännite kasvaa. Jo Dantella teoksen maailma eli kuvauksen mimeettinen taso rikastuu ja ne toiset merkitystasot, joihin teos allegorisesti viittaa, näyttäytyvät entistä selvemmin vain mimeettisen maailman kautta.¹⁰

⁷ Käsitteellinen alue (*conceptual domain*) on kognitiivisen poetiikan termi, jota käyttää mm. Stockwell 2002. Sen sijaan Mark Turner (1996) käyttää termiä *mental space*, jonka siis käänän 'käsitteellinen alue', koska se on paras suomenkielinen vastine ja tarkoittaa käytännössä samaa.

⁸ Kognitiivisen tutkimuksen piirissä korostetaan, että kaikki ilmaisun ja havainnon muodot nojaavat materiaaliseen ja biologiseen olemiseemme. Mieleemme on ruumiillinen ja ruumiillinen kokemuksemme mitta, johon ajattelumme ja kielemme perustuu. (Stockwell 2002, 4–5.)

⁹ Termit *source space* ja *target space*, jotka Turner (1996, 61) osittain haluaa korvata ne yhdistävällä termillä *input space* korostaakseen, että käsitteellisten alueiden vuorovaikutus tekstiin syntyvässä sekoitetussa tilassa (*blend*) on ensisijaista, ovat kuitenkin hyödyllisiä allegorian tutkimuksessa, sillä suunta konkretiasta abstraktimpaan ja kuvasta projektoon määrittää allegoriaa ja juuri abstraktimman alueen hahmottaminen konkreettisten lähteiden kautta on sen haaste. Lähdealueilla voidaan silloin ymmärtää niitä alueita, jotka toimivat tekstin mimeettisen maailman hahmotuksen kantavina käsittealueina (*mental space*), niin kuin eläimet faabelissa. Faabelin moraalinen kohdealue merkitään tuomalla toiseksi lähdealueeksi ihmiseen viittaava puhe, ajattelu ja toimintamallit, sekoittamalla eläimen ja ihmisen kategoriat (vrt. Zunshine 2008).

¹⁰ Auerbach (1929) näki varhaisessa tutkimuksessaan Danten "maallisen elämän runoilijana" ja 1940-luvulla kirjoitetussa *Mimesiksessään* (1992/1946) tärkeänä siltana moderniin realismiin. Toisentyypistä, mimeettisesti vain ohuelti verhottua allegoriaa edustaa esimerkiksi lajin ensimmäiseksi usein nimetty Prudentiuksen *Psychomachia* (404 tai 405 jKr.), jossa naishahmoiset hyveet ja paheet taistelevat. Hahmot ovat täysin läpinäkyviä ja karikatyyrinomaisia ja moraalinen merkitys on etualaistettu. Klassismissa 1600- ja 1700-

Danten runoelma on malliesimerkki tekstistä, joka luo jännitteisen tilan konkreettisesti kuvatun ja projektion tuloksena syntyvän moraaliskonnollis-filosofisen maailman välillä, vaikka antaakin heti lukijalle myös avaimen allegorisuuteensa.

Vaikka allegoria toimii sekoittamalla mimeettiseen konkretiaan abstraktimpia käsitteellisiä kohdealueita, se ei siis modernissa muodossaan etualaista abstrakteja merkityksiään. Romantiikan ja modernismin kehityskulut ovat päinvastoin johtaneet tilanteeseen, jossa allegoriset lajityypit kätkevät abstraktit ja yleiset merkitysalueensa monimielisten viitauksien ja intertekstuaalisten yhteyksien taakse. Allegorian avaimia harvoin tarjotaan kovin suoraan eikä ole selvää, avaavatko tarjotut avaimet ovia valmiisiin vastauksiin. On puhuttu myös ”allegorioista ilman avaimia” (Spariosu 1987). Lukija voi usein nykyaikaisen allegorian parissa unohtua mimesikseen, vaikka hänet kutsutaan allegoresikseen eli allegoriseen lukutapaan, jos hän seuraa vihjeitä. Allegorian haasteet ja kiinnostuvuus nykykirjallisuuden lajina juontuvatkin tästä kompleksisuudesta, jossa havainnollisten kuvien suhde toisiin merkityksiin jännittyy ambivalenssiksi.

Silti on kysymys teoksista, jotka tarkoituksellisesti herättävät lukijan kysymään toisia merkityksiä kuvaamalla maailmaa, joka sellaisenaan on arvoituksellinen tai aristoteelisin kriteerein (juonen ja realistisen kuvauksen suhteen) merkityksettömän tuntuinen mutta avaa projektionmahdollisuuksia. Lukija toisin sanoen päättelee allegorisen intention tekstin rakennepiirteiden välityksellä.¹¹ James Phelanin retorisen kertomusmallin termein ne luovat tekijän yleisön (*authorial audience*), jonka oletetaan lukevan allegorisesti. Allegoriat viittaavat kohdealueisiin, jotka motivoivat lukijan hermeneuttista seikkailua fragmentaaristen, episodisten tai outojen mimeettisten maailmojen ja arvoituksellisten kuvien labyrinteissa. Turnerin mallin valossa allegoria on tekstin rakentelun tapa, joka kerrontansa keinoin kutsuu projektioihin eli peilaamaan sanottua useille analogisille merkitysalueille. Phelanin (2008, 195) retorisessa kertomusmallissa (joka on yhdistettävissä kognitiiviseen allegorian teoriaan sikäli kuin kertomuksen dynamiikat ajatellaan lukemista ohjaaviksi kehyksiksi, joita teksti provosoi)¹² kysymys on kertomuksen kahden dynamiikan välisistä suhteista. Siinä kertomuksen eteneminen ymmärretään toisaalta tekstuaalisena dynamiikkana, jossa seurataan tapahtumia ja henkilöitä, ja toisaalta lukemisen dynamiikkana, jossa seurataan oletetun yleisön reaktioita tekstiin ja tekstuaaliseen dynamiikkaan. Allegorioissa lukemisen dynamiikka korostuu: lukijan hermeneuttinen seikkailu eli

luvulla allegoria ajautui uudelleen kohden rationaalista avoimuutta, jossa allegoriset merkitykset annetaan suoraan ja/tai jossa käytetään vakiintuneita, kaikkien tuntemia embleemejä. Silloin mimeettinen taso eli ”maallinen elämä”, jota kuvataan, ja allegorian fiktiivinen verho ja arvoituksellisuus viime kädessä katoavat ja syntyy sellainen ”mekaaninen” allegorisuus, jota romantiikan runousopin muotoilijat kavahtivat. Whitmanin (1987) termein jännite kuvatun ja kuvattavan välillä katoaa.

¹¹ Muunlaiset allegoriset luennat ovat sitten eri asia; mikä tahansa teksti voidaan kääntää tai vääntää allegoriseksi asettamalla se ennalta totuudeksi ajateltuun kontekstiin.

¹² Kognitiivinen poetiikka nojaa retoriikan ja kirjallisuustieteen analyyseihin, vaikka asettaa käsitteet uudenslaisiin kehyksiin (ks. Stockwell 2002, 6–8).

“gnoseologinen juoni” etualaistuu.¹³ Hypoteesina voidaankin esittää, että myös allegorioiden aloituksissa hermeneuttista prosessia käynnistävät elementit ovat keskeisiä.

Outo maailma

Allegorioiden avaukset johdattavat lukijan usein välittömästi maailmaan, joka on outo, selitystä vaativa ja usein epämääräisesti uhkaavakin, kuten Danten synkkä metsä. Piirre yhdistää vanhempaa ja modernia allegoriaa. Krohnin 1985 ilmestyneen *Tainaronin* (2006, = T)¹⁴ ensimmäinen kirje tai luku ”Keto ja mesiviitta” vie kukkakedolle, joka lopulta rinnastuu Danten arvoitukselliseen metsään ja avaa näkökulman allegorisen maailman asettamiseen. Tainaronin kaupungin kasvitieteellisen puutarhan mailla sijaitsevan kedon kuvaus rakentaa toista todellisuutta. Teoksen aloitusvirkkeessä tehdään rinnastuksen avulla eroa lähtöpaikan ja ”erilaisen” kohdekaupungin Tainaronin välillä:

Kuinka unohtaisin kevään, jolloin teimme kävelyretkiä Yliopiston kasvitieteelliseen puutarhaan, kun täällä Tainaronissakin on sellainen puisto, laaja ja huolella hoidettu. Jos näkisit sen, hämmästyisit, sillä siellä on monia kasveja, joita kukaan meillä ei tunne, jopa sellainenkin laji, joka kukkii maan alla. (T, 11.)

Toinen todellisuus erotetaan siitä todellisuudesta, jossa kirjeen lähettäjä on elänyt vastaanottajan kanssa. Krohnin kertoja, matkakirjeiden nimetömäksi jäävä kirjoittaja, esittelee kirjeiden vastaanottajalle ja samalla lukijalle Tainaronin maailmaa, joka irrotetaan ”meidän” reaalisesta maailmastamme kertomalla, että siellä on meille outoja lajeja.

Gay Clifford (1974) näkee tässä keskeisen allegorian lajipiirteen. Maailmojen rakentamisen tasolla ero realismin ja allegorian maailmojen välillä hahmottuu paitsi juonen ja henkilöhahmojen myös koko miljööön kuvauksessa. Realismissa maailma on tuttu, arkipäiväisen todellisuuden näyttäjä, jossa ei tapahdu yliluonnollisia asioita. Allegoriassa lukijaa sen sijaan johdatetaan outoon tai oudon ylimalkaisesti luonnehdittuun maailmaan.¹⁵ Clifford (1974, 2–3) puhuu allegorian puolittujen, puolivieraiden maailmojen arvoituksellisesta yleisluonteisuudesta ja rinnastuksista, jotka eivät selity tai tunnu loogisilta; lukija ei pysty orientoitumaan vaan jää ihmettelemään. Tekstin kuvaama konkreettinen maailma vaatii tulkin-taa jonkin muun merkitysviitekehyksen avulla. Myöskään kuvatut tapaukset, ihmiset tai seikkailut eivät tempaa mukaansa: tapahtumat jäävät

¹³ Todorovin (1978, 162) termi.

¹⁴ Käytän artikkelissani *Tainaronin* täydennettyä laitosta, joka ilmestyi 2006. Ensimmäisen painoksen alku on identtinen sen kanssa, mutta uuteen laitokseen on lisätty kaksi lukua tai kirjettä.

¹⁵ Angus Fletcher (1964, 107) korostaakin puolestaan, että allegorian on luovuttava mimeettisestä luonnollisuudesta: ”The price of a lack of mimetic naturalness is what the allegorist, like the Metaphysical poet, must pay in order to force his reader into an analytic frame of mind.” Fletcher puhuu samassa yhteydessä myös allegorian ”surrealistisesta” pintatekstuurista (mp).

irralisiksi, henkilöt vaihtuviksi varjoiksi. Allegoria houkuttelee arvoituksella, selitystä kaipaavalla outoudella.

Maailmojen outous ei kuitenkaan erota allegoriaa fantasialajeista. Myös fantasian maailmat on nähty jokseenkin samoin kuin Clifford näkee allegorian maailmat. Fantasialajit ymmärretään usein ”toisten” maailmojen tuottajina, joissa kuviteltu maailma voi saada suorastaan päähenkilön aseman.¹⁶ Allegoria on yleensä liitossa fantasian pikemmin kuin realismin kanssa, mutta olennaisinta allegorian kannalta on tuottaa metaforisten ja analogisten vastinparien avulla lukijassa eli oletetussa yleisössä tarinan projektiio toiseen tarinaan. *Tainaronin* aloitusvirke on vasta valmistelua, ei Danten aloituksen kaltainen selvä asettamisakti. Nykyaikaisissa allegorioissa käytetäänkin useimmiten vihjeitä ja alluusioita, jotka avautuvat vasta intertekstien valossa.¹⁷

Kirjeen vastaanottajan kuvitelluista reaktioista, joiden voi ajatella toimivan lukuohjeina oletetun yleisön suuntaan, ei puhuta turhaan, mutta nekin rajaavat Krohnin teoksen maailmaa vain realismiin nähden. Viittaukset hämmästyttävään toimivat väljästi lajin osoittimina, kun ne liitetään runousopeissa vanhastaan tunnettuun *ihmeellisen (merveilleux)* käsitteeseen, mutta ne voivat osoittaa sekä fantasian että allegorian suuntaan.¹⁸ Mielikuvituksella on ihmeellisen tyyllilajissa vapaus viedä kuvaus kaiken todenkaltaisen ja todennäköisen tuolle puolen. Klassismin runousopeissa Aristoteleelta periytyvän ”hämmästyttävän” tai ihmeellisen esiintyminen ja salliminen eri kirjallisuudenlajeissa olikin kiistakysymys, koska se ei istunut todenkaltaisuuden kehyksiin. Ihmeellinen viittaa kaikkeen sellaiseen fantasiaan, jossa vapaasti asetetaan luonnonlakeja ylittäviä ”todellisuuksia” reaalimaailman rinnalle tai sijaan.¹⁹ Allegorioissa se paitsi irrottaa realismista myös rakentaa arvoituksia ja mahdollistaa viittauksia toisiin merkityksiin.

Tainaronin alussa yliluonnolliseen liu’utaan vaivihkaa; vasta tekstin jatko vahvistaa aavistuksia. Jotkut vihjeet todennäköisesti jäävät ensilukemalta lukijan havaintohorisontin ulkopuolelle. Aloitusvirkkeessä

¹⁶ Esim. George E. Slusserin ja Eric S. Rabkinin (1989, x) johdanto teokseen *Mindscapes*: ”It is commonly known that [fantasy and science fiction] are forms characterized by a need to create, ‘build,’ or otherwise imagine worlds in which individuals or societies, elsewhere or in the future (but always in the not-now), can act and develop. Every reader knows that building such a world, in any given text, occupies a great deal of its space and time – so much in fact that, in many cases, the imaginary world becomes either the protagonist or antagonist of the tale.” Vrt. Hume 1984.

¹⁷ Esimerkkejä on helppo löytää vaikkapa W.G. Sebaldin ja José Saramagon aloituksista, tai jos hiukan vanhempaan kirjallisuuteen mennään, Franz Kafkalta ja Joseph Conradilta. Nyt ei toisaalta vielä ole puhe siitä, miten otsikot ja muut kynnystekstit jo ovat valmistaneet lukijaa tekstin alkuun; ne vahvistavat vihjeitä, jotka irrallisina jäisivät ehkä huomaamatta. Kaiken kaikkiaan tekstin merkitysten lukeminen vaatii tietysti koko tekstin ja kynnystekstit kattavan järjestyneen käsitteellisen verkoston avaamista.

¹⁸ Vertailukohtana mainittakoon Albert Camus’n *Rutto*, joka on Krohnin romaanin intertekstinä tärkeä. Sen ensimmäiset sanat ”les curieux événements” (”oudot tapahtumat”) viittaavat vastaavalla tavalla siihen, että maaperä, jolla liikutaan, voi viedä realististen kehysten tuolle puolen.

¹⁹ Vrt. Todorov 1970, joka käsittää fantasian suppeasti *oudon* ja *ihmeellisen* välillä epäroinin lajiksi mutta tuo esiin dynamiikan, joka määrittää erityyppistä fantasiaa (väljässä mielessä).

raotetaan otsikossa verhotusti ilmaistua kuolemanläheisyyden teemaa maininnalla maan alla kukkivasta kasvista. Kokonaisuuden valossa se on rakennuspuu maanalaiseen, manalaan, hautaan ja ihmisen osaan, mutta voi aluksi näyttäytyä vain outouden merkkinä. Kertoja, kirjeiden kirjoittaja, ei myöskään hallitse eikä kontrolloi tätä teoksen allegorista merkitysulottuvuutta, koska hän kuuluu fiktiiviseen maailmaan ja kokee fantasitisen totena. Hänen kauttaan lukija saa vihjeitä romaanin lajista ja pinnanalaisista merkityksistä. Phelanin hahmottelema retorinen ”initiaatio” ja vuorovaikutus sisäistekijän ja hänen yleisönsä välillä syntyy, vaikka tarinamaailman sisällä liikkuva kertoja on ”naiivi” suhteessa niihin. Hän kirjoittaa kirjeitä keskellä tapahtumia, eikä hänellä ole jälkikäteisperspektiiviä niihin. Lukija kommunikoi tekstistä lukemansa tekijähahmon kanssa samalla kun kuuntelee kertojaa keskeisenä henkilöahmona, muttei hahmota tätä sellaiseksi auktoriteetiksi kuin Danten kertojaa.

Tainaronin maailma rakentuu romaanin aloitusluvussa jo pääpiirteissään. Phelanin määrittelyssä ekspositioon kuuluva miljöön ja henkilöiden esittely alkaa Krohnin teoksissa siitä. Maailman outous esitellään kirjeen vastaanottajalle kuvaamalla outoja mittasuhteita. Romaanin toinen virke kuvaa puutarhan yhteydessä avautuvan niityn kukkia. Niiden lajit mainitaan ja ne ovat reaali maailmasta tuttuja, mutta hämmästyttävyyttä on niiden koossa: ne ovat ”jonkinlaisia hybridejä, yliluonnollisen suuria” (T, 11). Jatko vihjaa, että tämä on ambivalenttia: joko kukat ovat jättiläismäisiä tai kertoja on kutistunut. Kaupungin asukkaiden sekamuotoinen olemus esitellään rinnastamalla kukkaniityllä asioivat tavalliset hyönteiset ja ”joutilaat kaupunkilaiset”, jotka tulevat sinne käyskentelemään. Sanaleikit ja kaupunkilaisten käytös edesauttavat lukijaa hyönteisihmisten hahmotuksessa. Tällaiset hybridit hahmot ja itse termin ’hybridi’ käyttö viittaavat omalla tavallaan allegorioissa tyyppisiin henkilöahmisiin, joissa luontaisiksi koetut kategoriat sekoittuvat.²⁰ Niin kuin Kafkan (1997/1915) novellissa ”Muodonmuutos”, sekoitus johdattaa kysymään, miten hyönteisolemus kääntyy ihmisen metaforaksi: miksi halutaan liittää hyönteisten maailmasta ammennettuja mielikuvia (tai käsitteellisiä alueita) ihmiseen. Vaikka eläimen ja ihmisen sekoitukset ovat monin tavoin vanhankin allegorian ainesta, saavat hybridit ja muodonmuutokset nykyaikaisessa kirjallisuudessa uudenlaisia merkityksiä.

Krohnin muissa teoksissa johdatus teoksen maailmaan ja allegoriaan ei nojaa yhtä avoimesti fantasiaan. Silti ne vertautuvat usein toiseen fantasian tyyppiin, jota on alettu kutsua reaalfantasiaksi: yliluonnolliset elementit sekoittuvat meidän todellisuuteemme, niin ettei varsinaista erillistä fantasiamaailmaa tai ”ihmemäätä” luoda.²¹ Allegorisen fantasian

²⁰ Kategoriat, joita Aristoteles aikoinaan tutki ontologisesti, nähdään kognitiivisessa psykologiassa ihmismielen perustavana tapana hahmottaa maailmaa, mutta ne ovat yhtä hyvin sosiaalisia ja kulttuurisia työkaluja. Etnometodologinen kategoria-analyysi esimerkiksi näkee ne sosiaalisen järjestyksen luomisen välineinä (ks. Jokinen, Juhila & Suoninen 2012). Kirjallisuuden tutkimuksessa kiinnostus siihen, miten merkityksiä tuotetaan rikkomalla normaaleiksi hahmottuvia kategoriarajoja, on erityisesti kognitiivisessa poetikassa keskeinen alue (esim. Zunshine 2008).

²¹ Ks. esim. Sisättö 2003, johdanto. Reaalfantasiasta on puhunut mm. Pasi Ilmari Jääskeläinen luonnehtiessaan omien teostensa lajia. Krohniinkin termiä on sovitettu: *Helsingin*

alueella Kafkan ”Muodonmuutos” näyttää tietä: päähenkilön muutos valtavaksi kuoriaiseksi tapahtuu keskellä arkielämää. Aloituksiin, joissa maailma vaikuttaa meidän maailmamme kaltaiselta, upotetaan jokin embleemi: jokin selittämätön hahmo tai olio, josta tulee allegorinen tunnuskuva, tai kohosteisen arvoituksellinen vertaus, jossa kertoja luo analogian jonkin todellisuudesta sinänsä tutun ilmiön ja jatkossa kerrotun maailman välille.²²

Romaanissa *Valeikkuna* (2009) päähenkilön kattoon asennettava, ikkunaa taitavasti jäljittelevä maalaus toimii embleeminä, jonka keskeisen roolin otsikkokin ennakoi. Lääkäripäähenkilöä kuvaavassa *Umbrassa* (1990, = U) ensimmäinen sairaalaan tuotava potilas, jonka taudinkuva ei ole reaali maailmasta, on vielä selvempi allegorian signaali (siihen palataan neljännessä alaluvussa). *Oofirin kullassa* (1987, = OK) laaja aloituskertomus lattiasienien tuhoista hylätyssä talossa muodostaa itsessään allegorisen peilikertomuksen, kun sieni personifioidaan rappion demoniksi, joka uhkaa ihmistä ja koko kulttuuria. Monitasoinen aloituskertomus asettuu sitten kokonaisuuden *mise en abyme*ksi ja analogiaksi. *Mehiläispaviljongissa* (2006) kertoja vertaa kuvauksen kohteeksi valitsemansa talon elämää konkreettiseen mehiläisten asuttamaan pesään: termi ’mehiläispaviljonki’ nimeää mehiläishoidossa eräänlaisen mehiläisten kerrostalon. Ekspositi- on sijaan ja lisäksi ollaan alueella, jossa lukijaa ajetaan sisään (*entrance*) sellaiseen kertomukseen, jossa tunnuskuvi- en tulkitseminen eli hermeneuttinen eteneminen merkistä toiseen hahmottuu lukijan tehtäväksi ja mielenkiinnon kohteeksi. Tekijän yleisö on asemoitu alustavasti ja lukemisen dynamiikka käynnistetty.

Tekstin alkua on kuitenkin jo edeltänyt otsikointi ja muu kynnystekstien viitoitus. Aloituskappaleet toimivatkin vuorovaikutuksessa niiden kanssa. Ainakin osa alkuluvuista esimerkiksi selittää itsessään arvoituksellisia otsikoita. Krohnin teoksissa, kuten nykyaikaisissa allegorioissa lähes aina, otsikot ovat omiaan hämmästyttämään outoudellaan: ne ovat ”hämmäriä” silloinkin kun ne eivät ole vieraskielisiä. Aina otsikko ei kuitenkaan selitetä, vaikka Krohnilla on yleensä avoimempia selityksiä joko motoissa tai alkuluvuissa kuin esimerkiksi W.G. Sebaldilla. Viimeksi mainitun allegorinen melankolian kirja *Saturnuksen renkaat* (*Die Ringe des Saturn: Eine englische Wallfahrt*, 1995, suom. 2010) viittaa motossa planeetta Saturnuksen renkai- siin hämäävästi tietosanakirjaa siteeraamalla ja jättää melankolian perinteiseen kuvastoon perehtymättömän lukijan helposti ymmälleen.²³ Silti Krohninkin motot samoin kuin otsikot haastavat lukijan intertekstuaaliseen peliin.

Sanomien TV-liitteen (1.11.2013) esittely Krohn-filmatisointiin *Apeiron* luonnehtii pohjateosta ”reaalifantasiaksi”.

²² Vastaavia tunnuskuvia tai niihin vertautuvia trooppeja ovat Kafkan *Linnan linna*, joka heti teoksen alussa saa arvoituksellisia ja uhkaavia piirteitä. Conradin *Pimeyden sydämen* kehystarinassa Thames-joki ja Lontoo, joka peittyy pimeyteen, ovat embleemejä. Sebaldin *Saturnuksen renkaissa* aloituksen avainsana on ”koirankuu” eli ”mätäkuu”, joka sairastuttaa melankoliaan, tautiin joka vuosituhan- tisisessa traditiossa on yhdistetty Saturnus-planeettaan.

²³ Sebaldin romaanin taustatekstinä toimii ainakin Klibansky et al. 1992, *Saturn und Melancholie*.

Kynnystekstit ja intertekstuaalisuus

Allegorian merkitseminen alkaa siis oletuksen mukaan otsikosta. Krohnin teoksilla on yleensä arvoituksellinen nimi ja näyttää siltä, että allegorioilla pääsääntöisesti on symbolinen ja/tai toisiin teksteihin viittaava otsikko. Nimi viittaa sinänsä arvoitukseen, kun se ei suoraan kerro mistä on kysymys. Useimmiten siihen Krohnilla(kin) kasautuu viittauksia toisiin teksteihin tai se olettaa tunnetuksi jonkin edeltävän, otsikkoa selittävän tekstin (tai diskurssin). Otsikko voi saada ainakin osittaisen selityksensä jo muissa parateksteissä kuten motoissa tai, kuten todettiin, se ehkä selitetään aloitusluvussa, mutta allegorian ymmärtämisessä intertekstuaalinen ulottuvuus on joka tapauksessa aina tärkeä. Myös mottoihin on usein sijoitettu allegorian merkkejä, jotka avautuvat vain suhteessa toisiin teksteihin. Intertekstuaaliset viittaukset toimivat ylipäätään allegorioissa keskeisenä toisten merkitysten luomisen ja allegorian rakentamisen keinona. Krohnin teosten otsikoiden, mottojen ja aloituslukujen alluusioiden johdatavat lukijan laajaan symbolien metsään, jossa toiset ulottuvuudet kaikuivat. Näin aloituksiin hivuttautuvat ne kehykset ja koko se lukemista edeltävä esitekstuaalinen maailma, jota on korostanut jo Paul Ricœur (1983) ja johon erityisesti Peter J. Rabinowitz (1987) kiinnittää huomionsa.

Kehykset, joihin kuuluvat erilaiset kognitiiviset valmiudet, monenlainen tieto maailmasta ja kulttuurista samoin kuin varsinaisen kirjallisuuden tradition tuntemus, ovat väistämätön lukemisen edellytys, mutta voidaan kysyä, poikkeavatko allegoriat muusta kaunokirjallisuudesta tässä suhteessa. Ainakin lähtökohtaisesti näyttää siltä, että realistisen tekstin ymmärtämiseksi usein riittävät yleiset todellisuutta koskevat tiedot ja kognitiivis-emotionaaliset valmiudet, kun taas allegoriat nojaavat enemmän kirjalliseen traditioon ja ensyklopedisen tiedon maailmaan. Näin ollen allegoriat edellyttävät usein laajempaa oppineisuutta tullakseen ymmärretyiksi.²⁴ Intertekstit, joihin teksti viittaa allusion tai hypertekstuaalisuuden merkityksessä, toimivat monitasoisesti avaimina, joista käsin allegorian outoudet ja arvoitukset saavat valotuksensa. Allegoriat toisin sanoen kiinnittyvät kirjalliseen ja kulttuuriseen avaruuteen tiiviimmin kuin arkisempaan reaali maailmaan.

Tainaronissa ei koskaan eksplisiittisesti kerrota, että otsikko viittaa antiikin tarinoissa tunnettuun manalan porttiin, mutta kun sen tietää, tekstin vihjaamat yhteydet maanalaiseen, tuonpuoleiseen ja kuolemaan metaforisena porttina avautuvat ja kaikki kuvattu kehystyy assosiaatioilla näihin mielikuviin. Jo alaotsikko ”Postia toisesta kaupungista” viittaa sen seurauksena paitsi vieraaseen kaupunkiin ja allegorian ’toiseen’ (*allos*) myös toisen kaupungin merkitykseen kuoleman maana. Motto-lauselma Angelus Silesiukselta ”Et ole paikassa vaan paikka sinussa” muuttuu myös kuolemaksi, jota jokainen kantaa itsessään, vaikka se samalla asettaa allegorian sekä maailmankuvaksi että mielentilaksi samalla tavoin kuin Dante: se mikä on kuvattu paikaksi, on samalla mielen sisäistä, ikään kuin

²⁴ Allegorian lajiperinteessä aikoinaan vahvasti vaikuttanut eksklusiivisuus (ks. Pépin 1987, esim. 10–13 ja 123–127) ei ole ainoa lähtökohta tähän: arvoitus ja enigma kuuluvat paitsi lajin juuriin, myös sen lajirepertoariin.

moraalinen maisema. Niin kuin Helveti, Kiirastuli ja Paratiisi ovat myös ihmisessä, niin on myös Tainaron kaikessa vieraudessaan ja kuolemalle olemisessaan.

Krohnin *Umbrassa* latinankielisen otsikon merkitykset – ennen muuta viittaus varjoon, joka tarkoittaa myös manalan varjoja – luovat yhteyksiä allegoriaan päin, vaikka keskeinen allegorian asettamisen väline on arvoituksellisen tunnuskuvan lihallistuminen heti alussa. Toisaalta otsikko osoittautuu henkilön nimeksi ja lukija voi arvata ensimmäisessä episodissa esiintyvän Umbran päähenkilöksi. Hänen kauttaan lukijalle tarjotaankin sitten asemaa arvoitusten tulkitsijana, kun oudolla tavalla käyttäytyvä lääkärikin asettautuu tähän asemaan. Teoksen alaotsikko ”Silmäys Paradoksien arkistoon”, joka nimeää täysin epäkonventionaalisen lajin (”silmäys”) ja viittaa keskeiseen sisältöä ja alkuluvun tunnuskuvaakin jo määrittävään käsitteeseen, tuo esiin myös ”arkiston”. Vaikka se saa miimeettisen roolin teoksessa, kun se yhdistetään päähenkilön paradoksi-kokoelmaan, se kätkeytyksi resonoi myös allegorian ensyklopedisen, luetteloiden luonteen suuntaan.

Tyypillinen allegoria etenee inventoiden saman idean eri puolia ja tuottaa kuvakokoelman, joka heijastelee luettelon poetiikkaa pikemmin kuin perinteisen juonikertomuksen logiikkaa.²⁵ Sitä tukevat mielenkiintoisella tavalla typografiset ratkaisut, jotka Krohnin teoksissa usein ovat harkitusti teoksen sisältöön tai muotoon viittaavia. Sekä kustantajan nimi että kirjan nimi ovat *Umbran* alkulehdillä luettelomaisesti: sanat allekkain ja otsikon kirjaimet allekkain niin, että kirjailijan etunimi on U:n ja M:n välissä, sukunimi M:n ja B:n välissä ja alaotsikko R:n ja A:n välissä (ks. seuraava sivu).

Näitäkin tekstejä voi pitää osana aloituskehystä. Niitä seuraava omistus on arvoitus itsessään (ks. Lyttikäinen 2013, 238), mutta Krohnin teoksille tyypillinen sisällysluettelo seuraavalla lehdellä vahvistaa sekin luettelon ja inventoinnin esiintuloa. Mielenkiintoinen allegorian kannalta on jo se seikka, että romaanina esiintyvissä teoksissa on novelli- tai proosarunokokoelmaan viittaavat lyhyet luvut, joilla kaikilla on oma, yleensä arvoituksellinen otsikko. Krohnin teoksissa sisällysluettelo ei suinkaan aina sijaitse tekstin alussa; *Umbran* lisäksi kuitenkin esimerkiksi *Oofirin kullassa* se on erityisen selvästi tuotu esiin. Otsikkojen luettelo tekstin alussa toimii kuin Jorge Luis Borgesin hahmottelema kiinalainen luettelo: näyttää siltä, että kokonaisuus on jollakin tavoin paradoksaali tai surrealistinen.²⁶ Samalla se ilmiäntää alustavasti teoksen episodimaisen rakenteen.

²⁵ Philippe Hamonin luento Helsingin yliopistossa 19.11.2013 käsitteli luettelon poetiikkaa erottaen sen kertomuksen poetiikasta siinä mielessä kuin se yleensä ymmärretään mutta korostaen kertomuksen ja luettelon vuorovaikutusta ja mahdollisia muodonmuutoksia, joilla luettelo kertomuksellistetaan. Luento avasi nähdäkseni täydentäviä näkömiä esimerkiksi allegorian ymmärtämiseen, jossa vanhastaankin on korostettu toistumisen ja inventoinnin roolia. Ks. myös Milcent Lawson et alin toimittama antologia *Liste et effet liste en littérature* 2013.

²⁶ Vrt. *Saturnuksen renkaiden* sisällysluettelo teoksen alussa.



Intertekstuaaliset temaattiset otsikot, kuten *Raamattuun* viittaava *Oofirin kultaa*, ovat tavallisia muissakin kuin allegorisissa teoksissa. Vasta tapa, jolla otsikko asettuu yhteyteen tekstin kokonaisuuden kanssa, paljastaa onko kysymyksessä allegoria. Allegoria *Oofirin kullassa* liittyy paitsi raamatullisiin interteksteihin myös 'kullan' merkityksillä leikittelyyn ja näiden merkitysten inventaarioon. Romaani *Hotel Sapiens* (2013) tuo sanaleikin otsikon tasolle ja herättää kysymyksen siitä, miksi viisaus kytetään taloon eikä *homo sapiensiin*. Otsikon "hotel" viittaa 'hostelliin' ja palautuu Krohnilla myös 'hospitaaliin', jossa teoksen henkilöt ovat hoidossa. Näin otsikko vihjaa ihmisen viisauden sijaan sen puutteeseen. Alaotsikko "ja muita irrationaalisia kertomuksia" kallistaakin vaakakuppia järjettömyyden puolelle, vaikka näköjään luonnehtii itse kertomusten lajia. Sisällysluettelo kaikessa arvoituksellisuudessaan edeltää mottolausetta, joka täydentää viittausta siihen, että järjen tai järjettömyyden pohdinta on teoksen idea. Karl Popperilta lainattu lausuma kuuluu:

- – rationaalinen inhimillinen käyttäytyminen häilyy täydellisen sattuman ja täydellisen determinismin
- täydellisten pilvien ja täydellisten kellojen välimailla.

(*Hotel Sapiensin motto*)

Motto motivoi teoksen keskeistä kuvastoa: pilviä ja kelloja. Moton avulla ohjataan tekijän yleisö näkemään pilvissä ja kelloissa viittauksia sattuman ja determinismin kysymyksiin ja niiden sekä ihmisjärjen ja rationaalisen käyttäytymisen suhteisiin. Lukija tekijän yleisönä on näin johdateltu sisään: hän asettuu tulkinnalliseen, eettiseen ja esteettiseenkin odotushorisonttiin, jossa hän luo hypoteeseja ”kertomuksen suunnasta ja tarkoituksesta” (Phelan 2008, 198).

Aloituskukujen arvoitukset ja tradition laahus

Intertekstien rooli aloittavissa kynnysteksteissä saa täydennykseksen tiheän viittausten verkoston itse tekstissä ja yleensä jo alkuluvussa. Tämä Krohnin teoksissa ilmeinen piirre sopii kuvaamaan monia muita nykyaikaisia allegorioita, vaikka tässä ei ole tilaa niitä esitellä. Vaikka kaikki kirjallisuus nojaa edeltävään traditioon ja kulttuurinsa keskeisiin teksteihin, piirre korostuu allegorioissa, joissa tekstienvälisyys on ikään kuin lajin *si-ne qua non*.

Allegorian intertekstuaalinen tausta lavenee esimerkiksi *Tainaronin* alkuluvussa kokonaiseen lajikenttään: teos luo itselleen sukuun. Kukki- en ihmeellinen metsä kurottaa oksiaan satujen, fantastisten lastenkirjojen sekä fantasiamatkojen maailmaan (Lyttikäinen 2013, 86–90). Vihjaamalla mittasuhteiden outouteen ja suuren tai pienen suhteellisuuteen teksti kutsuu esiin kokonaisen joukon sukulaistekstejä fantasian ja allegorian lajitradiotiosta. Silti vasta kappale, jossa kukat kytketään arvoituksiin, luo sellaisen leikittelevän vihjauksen allegorian lajityyppiin, joka modernissa kirjallisuudessa on tyypillinen. Vihjaus korvaa Danten sekä useiden klassismin ajan allegorioiden eksplisiittisemmän tavan asettaa allegoria. Niitty alkaa hahmottua merkitysten metsäksi, kun viittausten kehään tuodaan *Raamattu*, Platonin dialogit ja hieroglyfit.

Kukkien kuvaukseen kietoutuu *Tainaronissa Raamattu*-viittaus, kun kertoja eläytyy kuvittelemaan retkeä kedolla kirjeen vastaanottajan kanssa:

Sinä nauttisit retkestä kedolle, kun *Tainaronissa* on kesä ja kukkia voi katsella kasvoista kasvoihin. Silloin ne ovat avoimet kuin itse päivä ja mesiviittojen hieroglyfit ovat täsmälliset ja puhtaat. (T, 11.)

Ilmauksesta ”kasvoista kasvoihin” on tullut tavanomainen sanonta, mutta konteksti ankkuroi sanat takaisin raamatulliseen alkuperäänsä ja kristillisen allegorian ”peruslauseisiin”.²⁷ Paitsi että *Raamattu* on allegorioiden tyypillisin pohjateksti ja suorastaan välttämätön, jos Maureen Quilligania (1979) on uskomisen,²⁸ on kyseinen kohta ikään kuin kristillisen

²⁷ Ks. esim. Pépin 1958, 89–90.

²⁸ Quilligan 1979, 98–99. *Oofirin kultaa* -romaanissa Krohn nojaa selvimmin *Raamattuun*: sekä otsikko että sitä selittävä motto (Jes. 13: 12) ovat raamatullisia ja suoria si-

allegorian kuvaus. Paavalin kirjeissä puhutaan näkemisen tavoista: *Korinttolaiskirjeen* puheesta rakkaudesta viitataan myös siihen täydelliseen näkemiseen, jonka voi saavuttaa kun ”tulee se, mikä täydellistä on”:

Sillä nyt me näemme kuin kuvastimessa, arvoituksen tavoin, mutta silloin kasvoista kasvoihin; nyt minä tunnen vajavaisesti, mutta silloin olen tunteva täydellisesti, niin kuin minut itsenikin täydellisesti tunnetaan. (1. Kor. 13: 12.)

Raamatun lupaus tuonpuoleisesta näkemisestä näyttää aluksi toteutuvan Tainaronin kedolla. Kukkat ovat avoimia kuin päivä, kuin aurinko. Ikään kuin kertoja kävelisi paratiisiin kedoilla ja autuaitten mailla tai siinä sielujen maassa, jota *Tainaronin* alkuluvun keskeisiin taustateksteihin kuuluva Platonin *Faidros* kuvaa.²⁹ Siinä filosofi-päähenkilö Sokrates pitää puheen jumalallisesta hulluudesta ja maalailee totuuden kenttiä, joilla kuolemattomat sielut saavat katsella kauneuden ja hyvyyden, oikeudenmukaisuuden ja järkevyyden loistoa (pysyvyyden maailmaa). Illuusio varjottomasta ja ruumiittomasta näkemisestä haihtuu kuitenkin Tainaronin kedolla. Kukkat eivät myöskään tunne ihmistä, eivät katso takaisin: ”Me katsomme niitä, mutta itse ne katsovat vain aurinkoa, jota muistuttavat.” (T, II.) ”Me” ihmiset katsomme sittenkin vain auringon heijastusta, kukkia, jotka katsovat jumalallista voimaa? Kukkat ovat vain auringon ”jäljitelmiä”, niin kuin Platon sanoo maanpäällisen todellisuuden olevan Ideoiden heijastusta. Platon asettaa auringon Hyvän idean vertauskuvaksi ja näkee maanpäällisen kauneuden johdattavan sille herkkiä sieluja ideoiden valoa kohti niin kuin kukat kääntyvät aurinkoa kohti. Krohnin kedolla alkuluku etenee kuitenkin kohti iltaa ja lakastumisen aavistusta. Avoimuus ja selvyys paljastuvat illuusioiksi.

Toisaalta edellä siteerattukin viittaa paradoksiin: kukkat ovat avoimia ja kätkeviä yhtä aikaa. Kukkat ovat avoimia kuin arvoitusta tai allegoriaa ei olisi, mutta samalla puhutaan hieroglyfeistä. Sana viittaa yhä käsitämättömään arvoitukseen, vaikka egyptiläisen kirjoituksen arvoitus onkin jo kauan sitten ratkaistu. Siteeratusta kohdassa tulee myös ainoan kerran esiin luvun otsikon toinen sana, ”mesiviitta”. Koska sana on nostettu otsikkoon, se kiinnittää lukijan huomion. Se on sanana kuin runoa mutta sillä on kasvitieteessä aivan täsmällinen merkitys. Mesiviitalla tarkoitetaan kasvien terälehdissä olevia kuvioita, jotka viittovat tai opastavat hyönteisiä meden sijaintipaikkaan. Kukkat kätkevät aarteen hyönteisille, mutta mitä ne tarjoavat ”meille”? Allegorisenkin merkityksen tasolla avoimen ja kätketyn paradoksaalit suhteet ovat merkitseviä. Jatkossa tulee esiin myös kukkien petollisuus: osa kukista on ansoja.

Umbrassa allegoria asetetaan toisin: esitulkitsijan roolin saava päähenkilö johdattaa lukijan hermeneuttisen prosessin tielle. Tämän

taatteja *Raamatusta* on itse tekstissä runsaasti. *Raamatun* dominoiva rooli vanhassa allegoriassa takasi usein allegorian ymmärrettävyyden, mutta nykykulttuurissa siihen viittaaminen ei takaa mitään ja viittaukset kohdistuvat entistä useammin kirjallisen tradition keskeisiin teksteihin.

²⁹ Viittaukset Platoniin *Tainaronin* alkuluvussa voisivat olla itsenäisen artikkelin aihe; muunnelma Eros-teemasta, jota Platon tarkastelee sekä luonnon prosessien että ihmisen luovan toiminnan kannalta, on Krohnin teoksen I. kirjeen tai luvun kantavia rakenteita.

allegorian maailma on, kuten todettiin, aluksi näennäisen realistinen ja henkilöhahmot ihmisen kaltaisia. Varsinaista fantasiamaailmaa ei luoda, mutta aloitusluvun kummallinen potilas synnyttää allegoriaa luovan arvoituksen, joka herättää kysymyksen merkityksistään:

Umbrakin oli siellä. Hän seiso i sängyn vieressä synkkänä ja tukevana. Umbra oli kummissaan. Mitään sen kaltaista hän ei ollut aikaisemmin nähnyt. (U, 9.)

Episodin nimi ”Outo polku” viittaa tähän naispotilaaseen, joka on muodostanut ruumiistaan renkaan, mutta voimme ajatella sen tarkoitettavan käsillä olevaa teosta kokonaisuutena. Umbra toteaa potilasta katsellessaan: ”Siinä oli pyörä, kehätie, jolla ei ollut alkua eikä loppua, outo polku” (U, 10). Samalla hän epäilee, että vertaaminen tiehen ei sovi: nainen on pikemminkin suljettu virtapiiri. Ainoa ”realistinen” motivaatio annetaan, kun kuvaus vihjaa hysteriaan sekä historialliseen professori Jean-Martin Charcot’hon ja hänen hysteerisiin naispotilaihinsa.³⁰ Vihje on kuitenkin vain selitys kuvan taustaksi, ei avain allegoriaan. Umbran hämmennys sen sijaan tuottaa ensimmäisen allegorisen ”taulun”:

Ensin hän katsoi suurta naisen muodostamaa silmukkaa, sitten hän katsoi silmukan läpi sairaalan valkeaksi maalattua tyhjää seinää. Sen autius, jonka ihmisruumis kehysti medaljongiksi, salli hänen koota ajatuksensa. (U, 9–10.)

Naisesta on tullut tyhjyyden kehys, joka kiertää elämän autiutta ja tyhjiyttä. Onko naisen maa autio ja tyhjä? Se on ehkä hänen hysteriansa viesti, mutta allegorian viestinä se koskee myös Umbraa ja lukijaa sekä kuvaa maailmaa. Umbran ajatuksissa vilahtavien naista luonnehtivien termien ja metaforien moninaisuus heijastaa lääkärin epävarmuutta mutta tarjoaa samalla lukijalle assosiaatioiden kentän. Siihen kuuluu sekin, mikä kielletään: alkuperä ja loppu, alfa ja omega. Sitä kautta tie vie myös Raamattuun, sillä *Ilmestyskirjassa* (1: 8) Jumala sanoo olevansa A ja O, alkuperä ja loppu. Sattumaa ei ole sekään, että kehätie viittaa myös modernin kaupungin liikenteeseen tai että naiseen ja merkkiin kätkeytyvää energiaa halutaan korostaa vertaamalla häntä virtapiiriin. Tien ja kehän metaforat luovat samalla sekoituksen, jossa yhdistetään kognitiivisesti vaihtoehtoiset kategoriat yhdeksi. Kaikki Umbran hypoteesit luovat merkityksiä, mutta niiden moninaisuus ja paradoksaalius viittaa toisaalta ratkaisemattomuuteen.

Kun potilas seuraavana päivänä on muuttunut kahdeksikoksi tai äärettömyyden merkiksi, *apeironiksi*, Umbra näkee entistä selvemmin ihmiskuviossa viestin itselleen, mutta ajattelee: ”Miten sopimaton ajatus! Ei ainoastaan itsekeskeinen, Umbra myönsi, vaan vastenmielisellä tavalla hämärä” (U, 11–12). Umbran ajatus ”ei siedä päivänvaloa”, koska hänelle naisen pitäisi olla todellinen kärsivä potilas eikä allegoria. Tällä Umbran mietteellä on tosin lukijaan päin pikemmin se tehtävä, että kiinnitetään huomiota lukutapaan, jota tarvitaan. Umbra on realistisesti ajatellen

³⁰ Charcot’n nelivaiheisessa hysteriakohtauksessa toinen vaihe, jonka asennot muistuttivat sirkusakrobatiaa, oli nimeltään ”grand mouvements”, ja ”suuri liike”, johon Umbran potilaan asento viittaa, on ”arc en cercle” (*Umbrassa* tosin ”circle”), jossa pää oli taivutettuna taakse, päälaki ja jalat maassa (ks. Hustvedt 2011, 174).

huono lääkäri, mutta allegorisessa luennassa tarpeellinen tulkitsija ja merkkien lukija. Tekijä vihjaa lukijalle, että teoksessa ei tosiaankaan kuvata arkista lääkärin ja potilaan kohtaamista. Oletetun yleisön paikka rakennetaan Umbran rinnalle.

Umra on allegorian riivaama: hän ei pääse ajatuksesta, että pyörä vaatii jotain (muuta kuin hoitoa): ”Ratkaise minut, sano pyörä. Avaa minut. Näytä, missä on alkuni ja missä on loppuni.” (U, 12.) Tämä lausuma toimii myös siirtymäkohtana (*launch*), vaikka ei samalla tavoin kuin tavaliseen juoneen ja tarinaan perustuvissa kertomuksissa. Ensimmäinen episodi kehystää teoksen allegoriaksi ja antaa mallin asetelmalle, joka toistuu luvusta toiseen: varjomainen päähenkilö kohtaa parantumattomia ja outoja potilaita, joita hän pohtii – merkkeinä.

Umbralle ja lukijalle näytetään ihmisen ja elämän arvoituksia outojen potilaiden muodossa: kuvat ovat hämäriä ja tulkinnanvaraisia – ja vaativat selitystä. Lukija joutuu pohtimaan niin niitä kuin Umbran hahmoakin ja etsimään episodien ja koko teoksen ”ratkaisua” tulkinnoissaan. Rakenne sinänsä nojaa allegorian traditioon, kuten Danten vaellukseen tuonpuoleisen piireissä kaikkine kohtaamisineen. Nykyaikaisessa allegoriassa kohtaaminen yhä uusien henkilöahmojen ja paikkojen kanssa on säilyttänyt roolinsa; esimerkiksi Sebalдин *Saturnuksen renkaiden* kuvaama ”pyhiinvaellus Englannissa” ja Camus’n *Ruton* (*La Peste*, 1947) potilastapaukset ja henkilögalleria noudattavat samaa perusrakennetta kuin Krohnin teokset.

Äärettömyyden ja paradoksien parissa varmoja ja lopullisia ratkaisuja Danten runoelman tyyliin ei kuitenkaan ole. Umbran ensimmäinen potilas ”vierii” pois, eikä Umra saa ”umpisolmustaan” tai ”surmansilmukastaan” enää mitään tietoa. Hän vain lisää merkin arvoituksellisuutta kuvittelemalla naisen vierivän pois myös dollarin merkkinä ja pentagrammina. Molempien merkkien saamat lukuisat selitykset ja symboliset tulkinnat kattavat viitteitä sekä pyhään että pahaan, Kristuksen haavoihin siinä missä Saatanan palvontaan, temppelein pylväisiin yhtä hyvin kuin käärmeeseen,³¹ niin että ne oikeastaan viittaavat merkitysten rajattomuuteen. ”Lihaspöyrän” rooli teoksessa onkin paitsi johdattaa allegoriaan myös varoittaa kuvittelemasta, että ”ratkaisun” voisi löytää. Krohnin teoksen allegoria on (post)modernilla tavalla monimielistä ja esittäytyä sellaisena.

Alku ja loppu: peilirakenteita?

Kertomusten alku suhteutuu keskikohtaan ja loppuun niin Aristoteleen kuin Phelaninkin mallissa. Allegorioiden luettelomainen tai inventoiva rakenne herättää kuitenkin kysymyksen perinteisten kertomusmallien sopimattomuudesta tyypillisten allegorioiden rakenteen analyysiin. Ero vai-

³¹ Pentagrammi voi olla Salomonin sinetti tai pahan (ja saatananpalvojen) symboli, se voi viitata Kristuksen haavoihin ja sitä on ajateltu myös kaikkeuden vertauskuvaksi. Dollarin merkin alkuperästä on useita teorioita, jotka liittyvät sen esimerkiksi käärmeeseen ja ristiinnaulitun kuvaan (vanha saksalainen taaleri lähtökohtana) tai temppelein pylväisiin.

kuttaa alkuihin ja alun ja muun kertomuksen (jos kertomuksesta voi vielä puhua) suhteisiin.

Tainaronin alku asettaa romaanissa läpikäyvästi toteutuvan muutoksen teeman: alun kuva kedosta keskipäivän paisteessa vaihtuu kuvukseksi, jossa keto kuvastaa luonnon säälimätöntä kiertokulkua. Itse kukat muuttuvat ikään kuin vihamielisiksi ja uhkaaviksi, kunnes illan hämärtyessä viittaukset katoavuuteen ajavat kertojan luonnosta kaupunkiin. Luonnon prosessit konkretisoituivat, ja teksti viittaa pohjateksteihin, joissa muutoksen kuvaus ja pohdinta joko filosofisena ongelmana tai muulla tavoin rinnastuu Krohnin teoksessa kuvattuun *Umbra*, paradoksien kirja, alkaa kuvaamalla suurimman paradoksin tunnuskuva ja samalla alkuluku asettaa mallin muille luvuille. Erona on se, että *Tainaronin* alkuluku erotuu selvemmin teoksen muusta maailmasta, niin kuin Danten runoelman alku sijaitsee tuonpuoleisen kaupunkien ulkopuolella. Samalla alkuluku esittää peilaten tai *mise en abymen* muodossa koko teoksen allegorisen johtoidean – allegorisesti. Jos tarkastellaan Krohnin tuotantoa laajemmin, näyttää aloituksen peilifunktio toteutuvan säännöllisesti näiden kahden mallin mukaisesti. Joko alku luo suhteellisen erillisen, ajallisesti ja/tai miljööltään muusta teoksesta poikkeavan *mise en abymen* tai sitten siinä *Umbran* tapaan esitetään keskeinen tunnuskuva tai embleemi, joka asettaa allegorian ja luo lukumallin. Aloituskuvien taustat kuitenkin vaihtelevat.

Tainaronin aloitus itse on tavallaan arvoitus sekin. Miksi aloitetaan puistoja vertaamalla? Aloitusluku on ainoa, jossa miljöönä on luonto luontona (vaikka fantastisena). Siinä liikutaan metsän kaltaisella kedolla, kun taas koko muu teos kuvaa kaupunkia, sen elämää ja asukkaita; vain ensimmäinen luku luo silmäyksen kaupunkia ympäröivään luontoon. Siihenkin taustatekstit tarjoavat selityksiä. Teoksen omistuksessa mainittu hyönteistieteilijä J. H. Fabre, jonka hyönteiskuvaukset ovat monien *Tainaronin* asukkaiden kuvausten pohjana,³² aloittaa teoksensa (1916/1878) kukkakedosta kertomalla, mutta allegorian kannalta viittaus Danteen on olennainen ja sen luo kukkien rinnastuminen puihin. Kun kertoja tahtoo kävellä ohdakkeiden ihanien huiskiloiden alla, jotka kohoavat korkeina ”kuin rantabulevardin puiden kruunut” (T, 11), hän määrittää *Tainaronin* allegoriaa.

Alkuluku hahmottaa prosessin, jossa kertoja on ollut ymmärtävinnään kedon elämän – tai elämän ylipäättään. Alun ihastus ja idylli vaihtuu lopussa tuhon enteisiin ja uhkaan. Hän päätyy siihen, mistä Danten *Jumalainen näytelmä* alkaa, eksyksiin elämän synkkään metsään:

Mutta heti kun taivasta kohti nousi kuihtumisen ensimmäinen kalpea enne ja me käännyimme kaupunkiin päin, tiesin varmuudella vain, että olin yhtä eksyksissä kuin ennen. (T, 16.)

Keto ei antanutkaan vastauksia. Ei kukkien kauneus, ei kedolla käytävä elämän taistelu, ei luonto eikä Eroksen voima auta kertojaa löytämään oikeaa tietä. Mutta tarjoavatko kaupungin ”pettämättömät katukivet”,

³² Fabren *Muistelmia hyönteismaailmasta* (1916) tarjoaa eräänlaisen tiedon kentän, jonka varaan *Tainaronin* fantasia rakentuu. Vrt. Barthes 1984, 12, essee ”De la science à la littérature”. Ks. Lyytikäinen 2013, 101–116.

joita kertoja nyt kaipaa, toivotun vastauksen? Joka tapauksessa jakso lanseeraa allegorian ja johdattaa lukijan arvoitusten tielle.

Tainaron suhteutettuna Danten runoelmaan tai Danteen ”maapäällisen elämän runoilijaksi” ymmärrettynä kuvastaa modernismin allegorioille tyypillistä rakennetta. *Tainaronissa* elämän piirit näytetään kuvauksissa hyönteisten kaupungista, mutta siellä ei vallitse sellainen tiukka järjestys kuin Danten kuvaamissa piireissä. Danten maailmanjärjestys oli selvä ja varma; Krohn ja moderni kirjallisuus ylipäätään elää toisenlaisessa maailmassa. Alkuluvussa heijastuukin Krohnin teoksen kokonaisuus: sen lopussa kuvattu eksyksissä olo ei pääty, vaikka kertojan elämä *Tainaronissa* päättyy. *Tainaronin* loppu jättää lukijan kysymään ja ehkä omalla tavallaan yhtä eksyksiin kuin keto kertojan.

Vastaavasti esimerkiksi *Oofirin kultaa* sisältää kokonaisen avausosaston (kolme toisiinsa kietoutuvaa lukua), joka on ajallisesti toisesta maailmasta kuin se, mitä romaanin muut osastot ja luvut kuvaavat. Avausluku kertoo lattiasienen aiheuttamista tuhoista arvoituksellisessa talossa, jonka mennyt elämä muodostaa pääkertomuksen. Itkeväksi sieneksi nimetty personifioitu tuholainen on itsessään allegoria siitä tuhosta, joka uhkaa nykyaikaa ja ihmiselämää. Tuhon teema, johon otsikko ja motto jo ovat vihjanneet, saa ensimmäisen kuvansa siitä, ja alkuluku asettuu kehystäväksi rinnakkaiskuvaksi muulle romaanille. Toisaalta, koska alkuosiossa on kolme eri lukua, herää kysymys niiden keskinäisestä suhteesta, ja voi ihmetellä, mihin kolmea aloitusta tarvitaan. Itkevän sienen lisäksi kerrotaan episodi käynnistä Tuataran, tapetun liskon, haudalla, mutta episodissa ”Kevyt käsi” pääosassa on aluksi kertojan käsi, jonka uurteet kuvaus rinnastaa itkevän sienen levittämiin valkeisiin rihmastoihin.

Molemmat episodit esittelevät keskeisiä tunnuskuvia, joiden merkitys korostuu sen kautta, että ne ovat jo alussa mukana. Kolmisilmäinen lisko rinnastuu kertojaan ja hänen näkemisen tapaansa, ja haudalla itkevä herra Baabel luo yhteyksiä tuhon ja turmeluksen kaupunkiin mutta myös ihmisten yhteyden teemaan. Käden kuvauksen kautta ulkoinen maailma ja ihmisen yksityinen maailma kietoutuvat toisiinsa ja ajan teema korostuu. Käden kuvaus johtaa muistetun tarinan alkuun. Kättä raskauttaa muistojen paino ja muistot ovat kuin itkevä sieni: ”Niin kuin itkevä sieni söi puuta, niin muistot söivät ihmisen lihaa, sekä hyvät muistot että pahat” (OK, 21). Jakson osiossa muistot itkevän sienen turmelemasta talosta samalla heräävät eloon: tässä selvästi on siirtymäkohta itse tarinaan.

Phelan (2008) näkee, että siirtymässä tarinaan eli lanseeraamisessa on kysymys ensimmäisen teoksen kokonaisuutta koskevan jännitteiden (”instabilities or tensions”; mt. 197–198) joukon paljastumisesta, mutta allegorioissa tällainen juoneen kytkeytyvä elementti näyttää usein puuttuvan. Krohnin teoksissa, joissa varsinainen tarina on hyvin tulkinnanvarainen käsite, nämä siirtymät eivät ole tulkittavissa Phelanin kertomusta koskevan mallin mukaisesti. Ne ovat pikemminkin siirtymiä ajassa ja tilassa ja siirtymiä peiliksi asettuvista kuvauksista toisiin kuviin. Kaikki yhdessä ovat allegorisia fragmentteja, joista allegorisen merkityksen kokonaisuus näkyy, ikään kuin eri kuvakulmista.

Mehiläispaviljongissa (2006, = M) otsikko viittaa mehiläishoitoon. Analogia mehiläisyhteisön ja ihmisyyhteisöjen välillä on itsessään klassinen, mutta alkuluku myös kertoo lukijalle analogiasta lähemmin ja selittää otsikon. Kertoja kuvaa muistamaansa, jo purettua taloa, jossa toimi ”Sielullisesti sairaiden tukiasema ja sen jälkeen, parin talvikauden ajan, juoppojen yömaja” (M, 7). Sittemmin se palveli ”Seurojen talona”, ja juuri sitä aikaa Krohnin romaani kuvaa. Talo toi kuitenkin kertojan mieleen toisen rakennelman ja hän sanoo olevansa ainoa, joka kutsui taloa Mehiläispaviljongiksi. Analogia mehiläispaviljonkiin, jonka kertoja on nähnyt vain autioituneessa tilassa, ei kuvasta kuitenkaan rakennusten kaltaisuutta vaan mehiläisten ja Seurojen talossa kokoontuneiden yhdistysten analogista parvikäyttäytymistä:

Mutta yhdistykset, jotka siellä kokoontuivat, olivat nekin eräänlaisia parvia, eivät niin ahkeria eivätkä niin hurskaita mutta parvia kuitenkin. (M, 8–9.)

Kuvatut ihmiset ja heidän omituiset kerhonsa vertautuvat ei-inhimillisiin parviin, ja vertaus selittää alaotsikon ”Kertomus parvista”. Talo, jossa oudot yhdistykset kokoontuvat, saa alkuluvun välityksellä kuitenkin merkityksiä, jotka osoittavat satiirin suuntaan: parviällyn sijaan yhdistyksissä parveilu rinnastuu hullujen ja juoppojen viitekehyksiin. Alussa kerrottu talon menneisyys ajalta ennen ”parvia” paljastaa satiirisen teeman, nykyajan hulluuden, joka on huipentumassa tulevaan hulluuteen:

Nyt Mehiläispaviljongin tontti on autio ja tyhjä, mutta ensi vuonna tai sitä seuraavana paikalle kohoaa uudisrakennus. Se tulee olemaan älytalo, josta myydään kovan rahan asuntoja seniorikansalaisille (sillä vanhuksia-kaan ei kaupungissa enää tapaa), tai vaihtoehdoisen suunnitelman mukaan menetelmäkehityksen osaamiskeskus. (M, 10.)

Romaanin nykyhetkessä eletään jo uuskielen maailmassa, ja viittaukset Orwellin dystopiaan vahvistavat kuvaa maailman kehityksestä kohti hulluutta, jossa ei ole mitään ”sielullista”. Talon elämä on allegorinen satiiri koko ihmiskunnan nykyämenosta. Mehiläisten asuntolan ja vanhan mielisairaalan konkreettiset lähdealueet yhdistettyinä mahdollistavat projektion, joka peilaa kriittisesti ihmisparvien eli outojen yhdistysten ja yhteisöjen elämää ja koko teoksen teemaa. Tässäkin alkuluku sijoittuu kerronnan aikaan, josta siirrytään menneisyyteen, joka on tarinan aihe. Samalla alkuluku selittää otsikon ja alaotsikon (”Kertomus parvista”) osoittamaa teemaa ja metaforisesti peilaa tarinaa, joka paljastuu nykyajan satiiriksi.

Hotel Sapiensissa (2013, = HS) otsikko nimeää hoitolaitoksen, josta tämän viisaaksi mainitun lajin viimeiset ovat löytäneet turvakotinsa. Romanin maailmassa ydinkatastrofi on tuhonnut näiden ihmisten asuin-sijat ja ehkä koko ihmiskunta on tuhon oma. Dystooppinen tulevaisuusfantasia, jossa aikamme kauhuvisiot ovat toteutuneet, toimii allegoriana kuten *Mehiläispaviljonki*, mutta alkuluku luo itsenäisen teosta kommentoivan allegorian. *Hotel Sapiensin* alku, ”Hyytelö”-niminen luku, kuvaa näennäisesti aivan muuta kuin romaani muuten. Kuvauksen kohteena on merissä asuva hyytelömäinen olio *zoid*, jonka sanotaan olevan ”samalla kertaa itsenäinen eläin ja kokonainen yhteiskunta, yksi ja satatuhatta”

(HS, 9). Seuraa havainnollinen kuvaus tuosta oliosta, mutta allegoriseksi sen tekee rinnastus ihmiskuntaan:

Ihmiskunta näytti seitsemältä miljardilta yksilöltä, mutta olisitpepa tutkistellut tuota lajia hiukan huolellisemmin. Se oli yksi ja sama olio. Kuivalla maalla me muodostimme yhdessä tuollaisen meduusamaisen hirviön. (HS, 9.)

Imperfekti on harkittu: romaanin dystooppisessa maailmassa se zoidi, jonka ihmiskunta nykyisyydessä muodostaa, on ilmeisesti kutistunut siihen joukkoon, joka asuu Hotel Sapiensissa, viimeisten ihmisten turvakodissa. Vertaamista jatketaan kuvalla yksittäisestä ihmisestäkin eräänlaisena zoidina: monien osien ja monien minuuksien ja tahtojen kokonaisuutena. Kuva hyytelöeliöstä saattaa lukijan matkalle dystopiaan. Alkuluku myös puhuu ikään kuin tekijän äänellä selvemmin kuin kertomus muuten: tarinan kertojina toimivat hoivakodin asukkaat, viimeiset ihmiset. Lukijan sisääntulon varmistaa ”me”-muoto, joka kutsuu pohtimaan kerrottua suhteessa meidän maailmaamme. Alun peilikuvan jälkeen sukelletaan varsinaiseen fiktiiviseen maailmaan – keskelle tuhon maisemaa ja dystopiaa, jonka henkilökertoihin ja onnettomiin silminnäköihin emme haluaisi samastua.

Yhteenveto

Orientaatiossa fiktioiden maailmaan voidaan erottaa kaksi pääsuuntaa: realistinen avaus vie lukijaa tuttuun arkitodellisuuden maailmaan, mutta outo tai vieraannuttava alku on merkki fantasiasta tai allegoriasta. Fantasiaalajit ja allegoria eivät ole toisiaan poissulkevia kategorioita vaan usein fantasia on myös allegoriaa. Kuitenkin puhtaasti fantastinen teoksen malli nojaa yleensä seikkailujuoneen, psykologisesti uskottaviin henkilöhahmoihin ja käyttää omiin tarkoituksiinsa monia, jollei useimpia kerronnan tekniikoita, joita myös realistinen romaani suosii. Sen sijaan allegorioissa tätä tarinan imua rajoitetaan ja merkistä merkkiin etenevä hermeneuttinen eteneminen etu-alaistetaan, koska olennaista on tulkitsevan lukemisen dynamiikan käynnistäminen.

Allegorioissa otsikko, alaotsikot, motot ja itse avausluku toimivat eri funktiossa kuin muissa kertomuksissa. Allegorioiden alku luo mallin, joka ohjaa pikemmin tiedon kuin juonen tai psykologian tielle. Krohnin käyttämät kynnystekstit ja aloitusstrategiat havainnollistavat, miten tämä tapahtuu. Embleemit, arvoitukset ja viittaukset korvaavat suoran analogian asettamisen ja juoneen perustuvan tekstuaalisen dynamiikan. Tekstin prosessi perustuu toistolle ja luettelolle ja tekstin jännitteet virittyvät mimeettisesti kuvatus ja sen saamien paralleelisten merkitysten peliksi. Tarinaan uppoutumisen sijaan lukijalle tarjotaan vaikuttavia, usein groteskeja ja aina jotenkin outoja kuvia, jotka sitouttavat kognitiivisesti ja emotionaalisesti mutta eivät samaan tapaan kuin juonen jännittävyydelle tai psykologisille jännitteille perustuvat kertomukset. Alkuluvun suhde muuhun tekstikokonaisuuteen on peilaava ja esittelevä, ja se lanseeraa kuvien sarjaksi hahmottuvan tarinan ennen muuta rakentamalla siirtymiä ajassa, paikassa tai

kertojan positioissa. Henkilöhahmojen esittelyn sijaan korostuvat keskeiset tunnuskuvat ja maailman etäännyttäminen arkitodellisuudesta.

Episodisuus ja toisto merkitsevät samalla alun, keskikohdan ja lopun merkitysten suhteellistumista. Jossain mielessä alku ja loppu, A ja O, samastuvat ja merkitys kiertää kehää. Saturnuksen renkaat sopivat ehkä kuvaksi allegorian syvärakenteesta yhtä hyvin Krohnin kuin Sebaldin tapauksessa.

LÄHTEET

Kaunokirjallinen aineisto

Camus, Albert 1972/1947: *La peste*. Paris: Gallimard.

Camus, Albert 1963/1947: *Rutto*. Alkuteoksesta *La Peste* suomentanut Juha Mannerkorpi. Helsinki: Otava.

Conrad, Joseph 1983/1902: *Heart of Darkness*. London: Penguin Books.

Conrad, Joseph 1988/1902: *Pimeyden sydän*. Alkuteoksesta *The Heart of Darkness* suomentanut Kristiina Kivivuori. Helsinki: Otava.

Dante 1924/1331: *Jumalainen näytelmä*. Alkuteoksesta *La divina commedia* suomentanut Eino Leino. Porvoo: WSOY.

Kafka, Franz 1997: *Kootut kertomukset*. Suom. Aarno Peromies. Toim. Hannu-Pekka Lappalainen. Helsinki: Otava.

Krohn, Leena 1987: *Oofirin kultaa*. Helsinki: WSOY. (= OK)

Krohn, Leena 1990: *Umbra: silmäys paradoksien arkistoon*. Helsinki: WSOY. (= U)

Krohn, Leena 2006: *Mehiläispaviljonki: kertomus parvista*. Helsinki: Teos. (= M)

Krohn, Leena 2006: *Tainaron: postia toisesta kaupungista*. Helsinki: Teos. (= T)

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

Krohn, Leena 2013: *Hotel Sapiens*. Helsinki: Teos. (= HS)

Sebald, W. G. 2010/1995: *Saturnuksen renkaat*. Suomentanut Oili Suominen. Helsinki: Tammi.

Muut lähteet

Auerbach, Erich 1992/1946: *Mimesis. Todellisuudenkuvaus länsimaisessa kirjallisuudessa*. Suom. Oili Suominen. Helsinki: SKS.

Auerbach, Erich 1992/1929: *Dante als Dichter der irdischen Welt*. Berlin und Leipzig: Walter de Gruyter & Co.

Barthes, Roland 1984: *Le bruissement de la langue: Essais critiques IV*. Paris: Seuil.

- Clifford, Gay 1974: *The Transformations of Allegory*. London and Boston: Routledge & Kegan Paul.
- Fabre, J. H. 1916/1878: *Muistelmia hyönteismaailmasta*. I. osa. Porvoo: WSOY.
- Fauconnier, Gilles & Mark Turner 2002: *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books.
- Fletcher, Angus 1964: *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*. Ithaca, New York: Cornell U. P.
- Freeman, Margaret H. 2012: Blending and Beyond: Form and Feeling in Poetic Iconicity. Isabel Jaén & Julien Jacques Simon (eds.), *Cognitive Literary Studies. Current Themes and New Directions*. Austin: University of Texas Press, 127–143.
- Frye, Northrop 2000/1957: *The Anatomy of Criticism*. Princeton & Oxford: Princeton University Press.
- Genette, Gérard 1987: *Seuils*. Paris: Seuil.
- Hume, Kathryn 1984: *Fantasy and Mimesis. Responses to Reality in Western Literature*. New York & London: Methuen.
- Hustvedt, Asti 2011: *Medical Muses: Hysteria in Nineteenth-Century Paris*. New York & London: W. W. Norton & Company.
- Jokinen, Arja, Kirsi Juhila & Eero Suoninen 2012: *Kategoriat, kulttuuri ja moraalit*. Tampere: Vastapaino.
- Klibansky, Raymond, Erwin Panofsky & Fritz Saxl 1992: *Saturn und Melancholie: Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*. Saks. Christa Buschendorf. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Lyytikäinen, Pirjo 2013: *Leena Krohn ja allegorian kaupungit*. Helsinki: SKS.
- Machosky, Brenda (ed.) 2010: *Thinking Allegory Otherwise*. Stanford: Stanford University Press.
- Milcent Lawson, Sophie, Michelle Lecolle & Raymond Michel (éd.) 2013: *Liste et effet liste en littérature*. Paris: Garnier.
- Pépin, Jean 1958: *Mythe et allégorie. Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*. Aubier: Éditions Montaigne.
- Pépin, Jean 1987: *La Tradition de l'allégorie de Philon d'Alexandrie à Dante*. Paris: Études Augustiniennes.
- Phelan, James 2008: The Beginning of Beloved: A Rhetorical Approach. Brian Richardson (ed.), *Narrative Beginnings: Theories and Practices*. Lincoln & London: University of Nebraska Press, 195–212.
- Platon 1979: *Faidros. Teokset III*. Suom. Pentti Saarikoski. Helsinki: Otava.

- Quilligan, Maureen 1979: *The Language of Allegory: Defining the Genre*. Ithaca and London: Cornell U.P.
- Rabinowitz, Peter J. 1987: *Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*. Columbus: Ohio State University Press.
- Richardson, Brian 2008: A Theory of Narrative Beginnings of 'The Dead' and *Molloy*. Brian Richardson (ed.), *Narrative Beginnings: Theories and Practices*. Lincoln & London: University of Nebraska Press, 113–126.
- Ricœur, Paul 1983: *Temps et récit I*. Paris: Seuil.
- Sisättö, Vesa (toim.) 2003: *Ulkomaisia fantasiakirjailijoita*. Helsinki: BTJ.
- Slusser, George E. & Eric S. Rabkin (eds.) 1989: *Mindscapes. The Geographies of Imagined Worlds*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- Spariosu, Mihai. 1987: Allegory, Hermeneutics, and Postmodernism. Matei Calinescu & Douwe Fokkema (ed.), *Exploring Postmodernism*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins, 59–78.
- Stockwell, Peter 2002: *Cognitive Poetics: An Introduction*. London: Routledge.
- Tambling, Jeremy 2010: *Allegory*. London & New York: Routledge.
- Todorov, Tzvetan 1970: *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil.
- Todorov, Tzvetan 1978: *Poétique de la prose; choix, suivi de Nouvelles recherches sur le récit*. Paris: Seuil.
- Turner, Mark 1996: *The Literary Mind. Origins of Thought and Language*. New York & Oxford: Oxford University Press.
- Whitman, Jon 1987: *Allegory. The Dynamics of an Ancient and Medieval Technique*. Oxford: Clarendon Press.
- Zunshine, Lisa 2008: *Strange Concepts and the Stories They Make Possible*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Kirjoittaja

Pirjo Lyttikäinen, FT, professori, Helsingin yliopisto, kotimainen kirjallisuus
([pirjo.lyttikainen\[at\]helsinki.fi](mailto:pirjo.lyttikainen[at]helsinki.fi))